ТЕАТР

Я ПОЗНАЮ МИР

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия

Театр

МОСКВА
Астрель
2002

УДК 008.(031)
ББК 85.3я2
Я11

Автор *И. А. Андрианова-Голицина*
Художники *А. А. Румянцев, Ю. А. Станишевский*
Под общей редакцией *Е. М. Ивановой*

Я познаю мир: Театр: Дет. энцикл./ И.А. Андри-
Я11 **анова-Голицина; Худож. А.А. Румянцев, Ю.А. Станишевский. — М.:ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2002. — 445 с.: ил.**
ISBN 5-17-013234-4 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-00066-4 (ООО «Издательство Астрель»)

«Театр» — новый том популярной детской энциклопедии «Я познаю мир». Эта книга рассказывает не только о театре, но и о цирке, мюзикле, джазе и других эстрадных жанрах. Читатели познакомятся с историей театральной культуры, знаменитыми режиссерами, актерами, драматургами, узнают об особенностях японского театра, о знаменитом «Глобусе» и крепостных театрах. Отдельное внимание уделено детскому театру и кукольным представлениям. Книга позволит заглянуть «за кулисы», понять, как и чем живут театр и эстрада.

Издание снабжено предметно-именным указателем и может использоваться как справочник.

УДК 008.(031)
ББК 85.3я2

Подписано в печать с готовых диапозитивов 27.12.2001 г.
Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Печать высокая с ФПФ.
Бумага типографская. Усл. печ. л. 23,52.
Тираж 10 000 экз. Заказ 2429.

ISBN 5-17-013234-4 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-00066-4 (ООО «Издательство Астрель»)

© ООО «Издательство Астрель», 2000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вы держите в руках удивительный путеводитель по необычной стране, имя которой ТЕАТР.

Дороги этой страны освещены трепетным огнем факелов, благородным сиянием свечей, таинственным светом софитов. Вместо стука дождей и капелей здесь постоянно звучат аплодисменты. За поворотами переулков и на широких площадях мелькают дразнящие платья Коломбин, Арлекино, Петрушек...

В стране Театр не бывает скучной жизни: слезы, смех, страсти, вымысел, фонтаны музыки, касскады шуток, узоры мудрых мыслей — все здесь сплетено в клубок невероятно захватывающих событий. Тот, кто однажды гостил в стране Театр, обязательно согласится: равнодушно покинуть ее невозможно. Театр пленяет человека сразу и навсегда.

Эту удивительную страну создавали тысячи людей. Среди них короли и князья, драматурги и сочинители танцев, артисты и композиторы, архитекторы и строители театральных зданий, художники, осветители, механики, инженеры и даже часовых дел мастера. И

конечно же, эту страну создавали зрители — океан верных подданых и почитателей.

Пролистав страницы нашего путеводителя по стране Театр, ты, дорогой друг, узнаешь много любопытного. Почему одного из французских самодержцев звали Король-солнце? Кто из балетных танцовщиц впервые встал на пуанты? Как Федор Иванович Шаляпин спас молодую певицу? Какая чудо-сцена существовала в одном из театров графа Шереметева? Была ли крыша над театром Уильяма Шекспира? Что общего между святой Девой Марией и театральной куклой-марионеткой? Когда и кто придумал оперетту? Кто были слушатели великой певицы Надежды Обуховой в начале 20-х годов XX века? Почему цирковая арена имеет в диаметре ровно 13 метров? Что попросила перед смертью гениальная балерина Анна Павлова?

Если бы страна Театр не появилась на свете, люди все равно бы ее выдумали. Ведь постоянно путешествуя по ее дорогам, человечество учится любить, страдать, сопереживать, плакать, думать, — ЖИТЬ.

Добро пожаловать в ТЕАТР!

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С ВЕШАЛКИ...

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С ВЕШАЛКИ...

Однажды великий русский режиссер **Константин Сергеевич Станиславский** обратился к гардеробщикам МХАТа со словами, которые стали крылатыми: «Друзья, помните — театр начинается с вешалки»... Станиславский хотел подчеркнуть, что образ Театра у зрителей начинает складываться не в зрительном зале, а при входе в здание, еще, быть может, на его ступенях. И в театре зрителям важно всё: спектакль, кресла, в которых предстоит сидеть, гардероб, буфет в антракте, программка...

У каждого театрального поклонника свой образ Театра. Может быть, такой...

По вечерам театр завораживает взоры прохожих. Притягивает в распахнутые двери взбудораженную публику. Портик его залит апельсиновым светом. Светом сказки и радости.

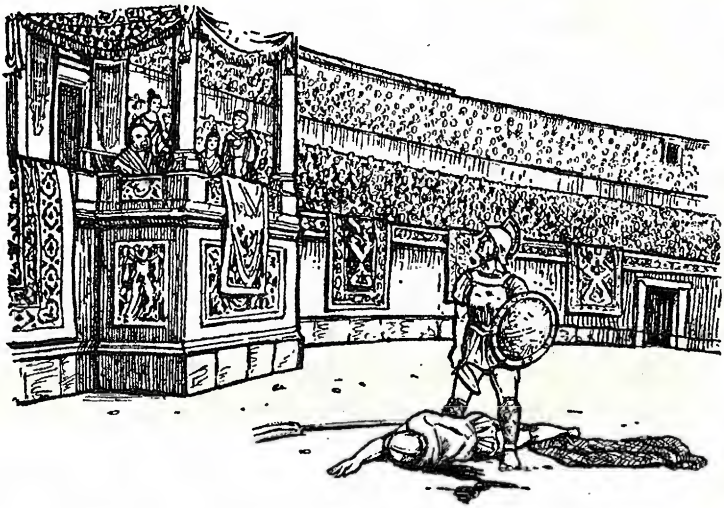
А внутри театра волшебно варится тайна искусства: среди малиново-золотых лож, в бриллиантах искр торжественной люстры, в медовом дрожании оркестровых струн, душистом ветре ожившего занавеса, в театральном действии, разворачивающемся на сцене, в шуме аплодисментов публики, в прелести цветов, запеленутых в причудливые целлофановые обертки. Их передают после спектакля в благодарные руки артистов, красиво бросают на сценические подмостки...

Если бы возможно было сесть в машину времени да и промчаться вдоль-поперек из одного века в другой, из другого — в третий, четвертый, мы увидели бы и запомнили тысячи счастливых, с капельками слез, глаз — глаз зрителей — и застывшее в них восхищение: «Да здравствует Театр, сияющий остров праздника!»

ХЛЕБА И ЗРЕЛИЩ!

Интересно устроен человек: он всегда хочет быть сыт и никогда не желает скучать. «Хлеба и зрелищ!» — ревели толпы людей в Древнем Риме, требуя от своих повелителей бесплатной пищи и даровых развлечений. Те, кто рвался к власти, знали: если, накормив толпу, показав ей или захватывающее зрелище гладиаторского боя, или кровавую травлю диких зверей, или какое-нибудь иное головокружительное представление, они получат от удовлетворенных людей поддержку в борьбе за место под солнцем...

Хлеба и зрелищ! Это народное требование не устаревало нигде и никогда, да и в наши дни оно звучит с утроенной силой. Поэтому можно смело утверждать: театр как род искусства зародился в глубокой-глубокой древности. Истоки театра нужно искать у истоков человечества.



Первобытные охотники собирались на охоту... Древние землепашцы готовились к севу... Затевалась междоусобная война между доисторическими племенами... Перед тем как отправиться в путь-дорогу, наши праотцы самозабвенно пели и танцевали, мечтая об удачном исходе затеваемого дела. Они были уверены: их игры, обряды помогут будущей охоте, удачному севу, желанной победе над врагом.

Шло время, и в памяти людей закрепились определенные сюжеты, появились исполнители и зрители, первые «сценические» образы. Жизнь древних зависела от капризов природы, ее улыбок и гнева, поэтому человек, изображая природные силы, старался хоть как-то повлиять на них. Смерть также не давала покоя воображению и мыслям человека. Представляя в танцах и песнях заг-

робный мир, человек пытался понять тайну смерти. Мир делился для наших предков на «добрые» и «злые» силы...

Ничто на свете не застывает на месте: из примитивных древних игр и обрядов в конце концов возник первый театр. Чудесное его рождение освещало золотое солнце Древней Греции, потому что именно эта легендарная страна подарила миру и первое устройство театра, и три основных драматических жанра — **трагедию, комедию,** сатировскую дра-

му, — и первых профессиональных авторов, актеров, и многое-многое другое. Древняя Греция подарила всем нам само понятие ТЕАТР.

Первым драматическим поэтом греки считали поэта **Феспида.** Другой древнегреческий поэт **Гораций** писал о нем в «Науке поэзии»: «...Феспид, говорят, свои драмы возил на телегах». Наверное, это следует понимать так: первый в мире драматург путешествовал по городам и весям на телеге, в которой умещалась его нехитрая **бутафория.** Приезжая на

очередную площадь, где народ жаждал вечного «хлеба и зрелищ», Феспид разбивал палатку и разыгрывал пьесу...

Первым театральным героем был **Дионис**, или Вакх, — бог плодородия, виноградарства и виноделия. Почему именно он? Снова ответ следует искать в народной гуще. Когда Афинами правил тиран **Писистрат** (560–527 до н. э.), он боролся с могущественными аристократическими родами Древней Греции и хотел получить поддержку крестьян и ремесленников. А Дионис был крестьянским божеством, поэтому Писистрат тоже «полюбил» этого веселого козлоногого бога и поощрял площадные представления, посвященные ему. Кстати, Феспид творил во времена Писистрата...

Итак, истоки профессионального театра мы находим в VI–V веках до нашей эры в

солнечной Элладе, как иначе называли Древнюю Грецию. А дальше театральное искусство начало появляться, расти, расцветать, словно великолепный сад, по всему миру.

Богатейшие формы зрелищ были созданы в странах Древнего Востока — в Индии, Китае, Японии, Индонезии. Народные музыка, танец, пантомима слились в восточных странах в такие оригинальные представления, что до сих пор люди не устают восхищаться их причудливостью.

Театральной державой стал и Древний Рим. Римляне уделяли большое внимание не столько содержанию спектаклей, сколько их зрелищной стороне, и тратили много сил и средств на постановочную технику. Например, если в пьесе рассказывалось о морском сражении, его разыгрывали на специальном пруду или озере, либо в самом театре...

Неповторимая эпоха Возрождения, когда, казалось, сам воздух был напоен радостью жизни и светоносным творчеством, позволила театру занять еще одну великолепную вер-

шину. В это время творили бессмертные драматурги — **Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон** и другие. Эти великие авторы требовали от актеров, чтобы те наблюдали жизнь и своим творчеством старались воспитывать общество. Какие благородные, поистине титанические задачи!

Свои золотые немеркнущие нити вплели в мировое драгоценное театральное полотно почти все страны. Англия, Испания, Франция, Италия, Германия, Россия — вот первые страны-вассалы Его Величества Театра, пережившие грандиозные эпохи классицизма и романтизма.

В великом театральном царстве жили и живут **оперные и балетные** театры, театры **драматические, театры теней, кукол, зверей, радио- и телетеатры, детские, студенческие.** Ушли в историю придворные и крепостные театры. Стерлось и тоже кануло в Лету мно

жество театральных традиций, таких, как, например, в японском театре Кабуки XVII века, где одно время существовали только женские труппы (они назывались онна-Кабуки), а затем труппы из мальчиков-подростков (вакасю-Кабуки)...

«Хлеба и зрелищ!» — требовали наши предки. «Хлеба и зрелищ!» — требуем мы, стоя на пороге XXI века. И еще добавляем: «Да здравствует Его Величество Театр!»

ПОЧЕМУ ТЕАТР НАЗЫВАЕТСЯ ТЕАТРОМ?

Для того чтобы стать таким, каким мы его знаем сегодня, театру потребовалось много веков.

Китайцы, например, поначалу во дворцах знати исполняли драматические танцы. Это были не просто кружения, приседания, порхания — набор бессмысленных красивых движений, это были танцы-рассказы, танцы-монологи, и зрители «читали» их «тексты»... Из дворцов исполнители драматических танцев перешли в специальные помещения, которые представляли собой платформу-помост без занавеса и дополнительного освещения. Крыша этого помещения напоминала крышу настоящего дворца.

Древние японцы тоже не могли жить без театральных действ. Жителям Японских ост-

ровов были известны два типа театральных драматических представлений. Первый назывался «Но», второй, более популярный, — «Кабуки». Японские спектакли также исполнялись на сцене, и также она была под крышей, как у древних китайцев. И, естественно, напоминала крышу дворца.

В Древней Индии драматические представления шли на помостах, поднятых над землей, задняя их часть завешивалась драпировками.

В Древней Греции драма достигла нового уровня. Представления шли иной раз по нескольку дней, зрители приходили на них, запасясь продуктами. Огромные толпы людей рассаживались на возвышениях, а само действие происходило на арене, расположенной прямо на траве. К слову сказать, древние греки слыли просвещенными людьми: почти все они знали наизусть произведения Гомера и во время представления хором скандировали бессмертные строчки гениального поэта.

В средние века христианская Церковь порицала любые формы театральных представлений, но прошло некоторое время, и... религиозная драма вошла в храмы, как полновластная хозяйка. Во время средневековых церковных служб священники разыгрывали целые сюжеты, созданные на выдержках из Библии.

А во времена жизни и правления английской королевы Елизаветы I театр сделал исполинский шаг вперед. В 1576 году актер

Джеймс Бёрбедж построил первое здание, в котором должны были играть актеры. Это был не помост, не амфитеатр, не дворец знатного человека, не открытая площадка под временной крышей. Джеймс Бёрбедж построил дом. И назвал его просто — «театр». Внутри него была сцена, напоминающая подмостки, на которых привыкли играть актеры старинных времен.

Затем появились иные театры, в том числе и театр **Уильяма Шекспира «Глобус»**. Но о нем разговор еще впереди.

Так что можно смело утверждать: современный театр уходит корнями именно в эти ранние английские театры. И именно с легкой руки Джеймса Бёрбеджа все театры мира стали называться «театрами».

КАК БЫЛ УСТРОЕН ПЕРВЫЙ ТЕАТР?

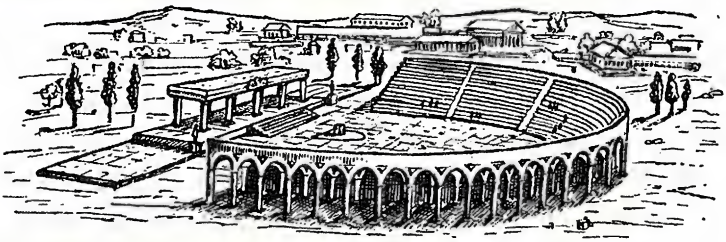
Придя сегодня в театр, перед тем, как отправиться в зал, мы можем узнать, где находится наше зрительское место, изучив специальный макет или схему, обычно расположенные рядом с кассами.

Партер расположен на плоскости пола зрительного зала, обычно ниже уровня сцены — здесь самые престижные, удобные места. Если буквально перевести слово «партер» с французского, то получится сочетание «по

земле». Далее следует **амфитеатр.** Полукругом вслед за ними — **ложи, ярусы, балконы.** Стоя рядом с театральным макетом, легко можно отыскать и **бельэтаж,** и **бенуары...**

А как был устроен театр в стародавние времена?

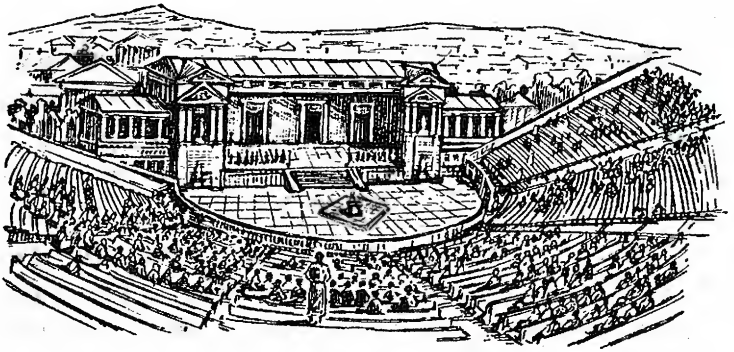
Устройство первого в мире греческого театра имело три основные части: **орхестру,** зрительские места — **театр** в узком смысле слова — и **скену.**



Орхестра — это круглая площадка с алтарем посередине. Там находился хор, который сначала был главным действующим лицом во время представления. Хор не только пел, он еще и пританцовывал, делал мимические телодвижения.

Зрительские места назывались «театр» — от греческого слова «театрон» — «место для зрелищ, зрелище». Они охватывали в виде подковы площадку орхестры. Все театральное здание в целом стали называть театром лишь в V веке.

Поначалу зрителям на представлениях было очень неудобно: им приходилось стоять



по нескольку часов. Но наконец кто-то придумал зрителей посадить, и — о, счастье! — были построены деревянные скамьи.

Театральные древнегреческие зрелища посещали великие толпы народа. Например, **Афинский театр** вмещал от четырнадцати до семнадцати тысяч зрителей, а в театре города Мегалополя в Аркадии спокойно располагалось около сорока тысяч. Такие же гигантские театры существовали в Сиракузах, Тавромении (Сицилия), Пергаме...

Древние греки были эмоциональными зрителями. Однажды под бурно реагировавшими людьми, которые смотрели постановку пьесы великого драматурга **Эсхила**, обрушились деревянные подмости. Кровь, слезы, крики боли и ужаса нарушили ход спектакля. Эта трагедия произошла около 500–496 гг. до н.э., и после нее места для зрителей сооружали уже не из дерева, а из камня.

Греческое слово «скена» буквально означает «палатка», «шатер». Здесь нет ошибки,

так как первоначально это и была самая обычная палатка. В ней находилась театральная бутафория, из нее появлялись перед зрителями на площадке орхестры первые драматурги-актеры, облачившись в театральные костюмы... Но все же палатка из ткани, видимо, была неудобна: ее трепал ветер, она часто рвалась и вообще представляла собой временное, а потому ненадежное место. Поэтому палатку со временем заменили на прочное здание — сначала деревянное, затем каменное или мраморное.

Нетрудно догадаться, что современное слово «сцена» родилось из древнего «скена». А сцена, как известно, это не что иное, как возвышение, подмостки, на которых играют актеры.

«...ЛОЖИ БЛЕЩУТ; ПАРТЕР И КРЕСЛА, ВСЁ КИПИТ...»

Великий русский поэт **Александр Сергеевич Пушкин** (1799–1837) оставил нам яркую театральную картинку, которую можно отыскать в его романе «Евгений Онегин»:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.

Современное устройство зрительного зала сложилось за последние двести–триста лет. И

сейчас любой человек, побывавший в театре, растолкует вам, что зрители располагаются в партере, в ложах, на балконах-ярусах, в амфитеатре и на галёрке.

Самые первые партеры появились еще в древнеримском театре, и это были центральные полукруглые площадки со зрительскими местами.

Но кто бы мог подумать, что еще в начале XVII века в итальянских театрах, там, где сейчас находится престижный партер, толпилась и бедная, и богатая публика. Все смотрели спектакль стоя, потому что кресла в партере отсутствовали.

Но в конце концов кто-то догадался, что партер — самое удобное место в театре, что билеты в партер должны быть дороже, и зрители из низших классов вынуждены были перебраться в верхний ярус, в раёк, как во времена Пушкина называли галерку, а в

партере поставили удобные мягкие кресла для богатых людей и знати.

Знать в партере успевала и спектакль посмотреть, и себя показать. Дамы появлялись на своих местах в роскошных нарядах, в звездном сиянии бриллиантов, а зрители верхних рядов направляли на партер бинокли, подзорные трубы, внимательно изучая костюмы, платья, лица, ювелирные украшения партерных красавиц.

А на галерке, или в райке, собиралась самая бедная, но благодарная публика. Неслучайно Александр Сергеевич написал: «В райке нетерпеливо плещут...» Если в партере и ложах было принято вести себя чопорно, с холодным достоинством, то на галерке простая публика, купившая дешевые билеты, позволяла себе выражать эмоции, как ей хотелось. Оттуда раздавались первые возгласы **«Бис!»**, **«Браво!»**, оттуда срывался шквал аплодисментов, оттуда неслась озорной свист, если какой-либо актер плохо играл...

Считается, что места на галерке — самые плохие, неудобные. Но... в театре хорошо видно каждому зрителю, потому что не места в зрительном зале красят театр, а атмосфера праздника, чуда, волшебства.

Театральные ложи возникли в зрительных залах в XVI–XVII веках, когда в городах Европы начали складываться крупные театральные общества. Ложи расположены по сторонам и сзади партера (эти места на-

зывают «ложи бенуара») на ярусах и отделяются друг от друга либо барьерами, либо перегородками.

Сразу за партером места идут уступами вверх, и называются они «амфитеатр».

Нынешние амфитеатры — слабое напоминание нам о временах Древней Греции, Древнего Рима. Именно тогда появились первые амфитеатры. Строили их для того, чтобы народ мог поучаствовать в массовых зрелищах: ужаснуться, наблюдая за боями гладиаторов, травлей рабов дикими зверями, восхититься грандиозной театрализованной постановкой. Зверей и сценические машины держали тут же, в подземельях амфитеатров...

Самый древний амфитеатр, известный человечеству, находился в Помпеях и был выстроен в 70 г. до н.э. В нем помещалось около 15 тысяч зрителей. А наиболее грандиозным и совершенным по архитектуре прослыл знаменитый **Колизей**, сооруженный в Риме в 80 г. н.э.

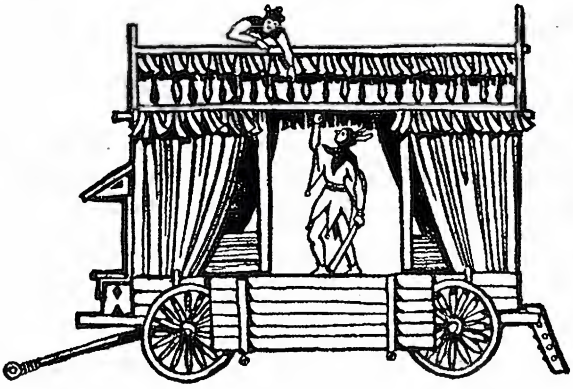
ВОКРУГ СЦЕНЫ

Когда зрители рассядутся в зале на свои места, когда прозвучит последний, третий звонок, медленно погаснет свет, все взоры в театре устремятся на сцену. Именно там через несколько мгновений распахнется или поднимется вверх тяжелый занавес, и начнется спектакль...

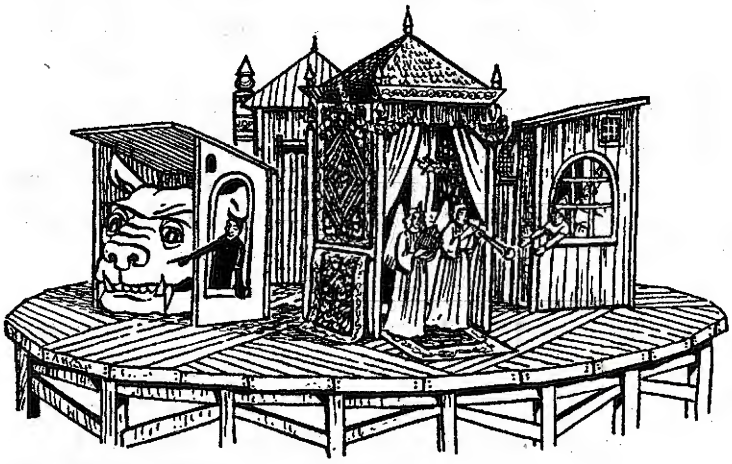
Как мы уже говорили выше, слово «сцена» произошло от латинского и греческого слов, и сегодня это — площадка-возвышение, или **подмостки**, на которых происходит театральное представление. Много веков прошло с тех пор, как мы увидели привычную нам сцену...

В средние века бродячие актеры — **жонглеры, скоморохи, шпильманы** — довольствовались городскими, сельскими площадями, давая свои представления прямо под открытым небом. Иногда для этих спектаклей устанавливались временные подмостки, а **декорации** располагались непосредственно на площади.

С расцветом аллегорических жанров — **мистерии, миракля, моралите** — стали появляться первые прообразы нынешних театральных сцен. Это были и передвижная двухэтажная сцена-повозка — ее называли **педжент**, — и прямоугольный помост с некоторым количеством беседок, расположенных одна рядом



с другой. Каждый из «домиков»-беседок обозначал храм, дворец, дом, тюрьму и так далее. Сколько в спектакле было эпизодов, столько и беседок. Сценой был и кольцеобразный помост на сваях с кабинами (их было столько, сколько было действий в спектакле). И все это были так называемые симуль-



танные декорации: они давали действию возможность развиваться сразу в нескольких пунктах.

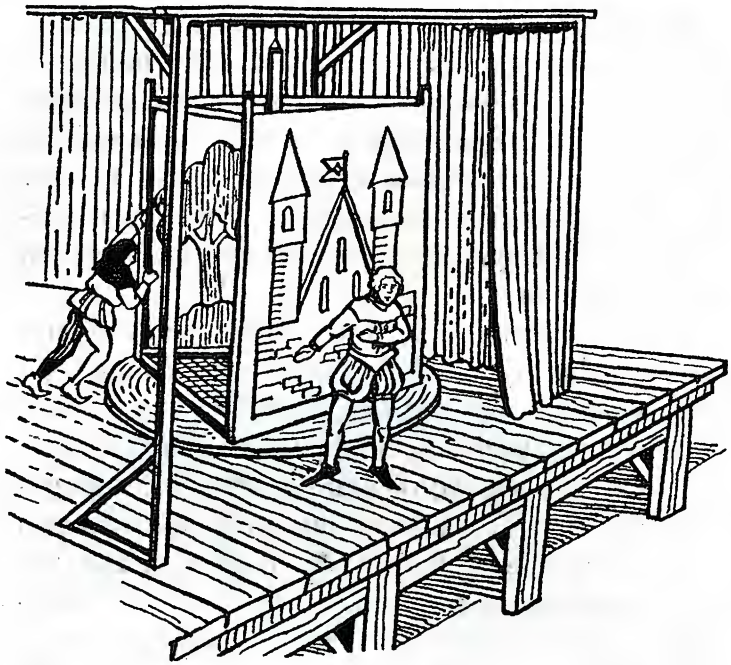
Беседка, поставленная на возвышении, украшенная цветами и коврами, изображала рай. А беседка с огромной головой дракона с раскрытой пастью — ад. Актеры переходили от одного «домика» к другому. Это означало перемену места действия. В эпоху Возрождения, когда появились более сложная техника, более развитая драматургия, симультанные декорации перестали применяться.

В Англии XVI века представления шли во дворах гостиниц, окруженных внутренними галереями. В начале XVII века в английских публичных театрах появился так называемый шекспировский сценический помост, поднятый над землей на высоту человеческого роста. Зрители партера смотрели спектакли стоя, задрав головы.

Сцена, близкая по виду современной, появилась в начале XVI века (эпоха Возрождения) в театре города Феррара (Италия): там впервые выстроили перспективные декорации. Сцену, еще более похожую на современную, построил итальянский архитектор **Себастьяно Серлио.** В 1539 году в г. Виченца он выстроил временное театральное здание, где разделил сцену на переднюю и заднюю, с перспективными декорациями, изображавшими улицу.

Когда возник новый сценический жанр — **опера,** в 1585 году во Флоренции впервые применили **кулисное оборудование.** Опера требовала частой смены декораций, поэтому кулисное оборудование в виде теларий — довольно громоздких прямоугольных трехгранных призм с натянутыми на них холстами, на которых были нарисованы деревья, скалы, дома и так далее, — позволяло создать яркий, потрясающий воображение спектакль.

В 1619 году в Парме (Италия) на сцене театра Фарнезе впервые появились **кулисные машины.** Их так полюбили театральные дея-



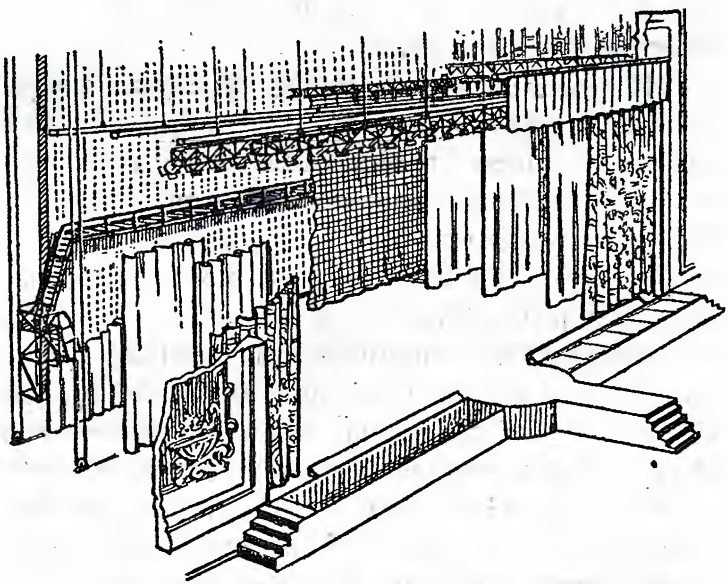
тели, что эти специальные театральные механизмы довольно быстро и повсеместно распространились по многим странам.

Первые **вращающиеся сцены** придумали в середине XVIII века в Японии. А в 1797 году в России, в подмосковной усадьбе графа **П.П. Шереметева**, построили чудо-сцену. Словно по волшебству, она после окончания представления превращалась в бальный зал. Конечно, дело было не в волшебстве, а в том, что вовремя следовало запустить несколько хитроумных механизмов.

В 1896 году в Германии К. Лаутеншлегер изобрел **накладной круг** сцены. В Рос-

сии он впервые появился в Малом театре в 1901 году.

Современная театральная сцена — это сложнейший инженерный организм и одна из основных частей театра. Чаще всего она имеет прямоугольную форму. Иногда к ней при-



страивают переднюю часть — **просцениум**. Заднюю часть сцены называют **арьерсценой**, ширина и высота которой меньше, чем у основной сцены.

А кто не слышал о таинственных **кулисах**? Всегда считалось: если попал за кулисы, значит, стал своим человеком в театре.

Слово «кулисы» пришло к нам из французского языка и означает «скользить». Сами

кулисы — это плоские части театральной декорации (мягкие и натянутые на рамы), они располагаются на сцене параллельно **рампе**. Впервые кулисы были применены в 1619 году в пармском театре Фарнезе (Италия)... Ну а в переносном смысле кулисы — это часть театра, вся та тайна, находящаяся позади театрального занавеса, куда постороннему человеку доступ закрыт...

Не только корабли, но и сцена имеет **трюм**. Когда персонажу по ходу действия спектакля надо провалиться как сквозь землю, он обязательно проваливается и попадает в этот самый трюм — подземелье театра.

А если сценическому герою необходимо вознестись в театральные небеса, он взлетает к **колосникам** — решетчатому настилу в верхней части сцены (невидимой зрителю), где установлены подъемные блоки, сценические механизмы и подвески элементов декораций.

На первый взгляд сцена ничего особенного из себя не представляет: помост для театрального действия — и все. Ан, нет. Сцена — это то великое, загадочное место, на которое хотят посмотреть миллионы зрителей, а сыграть на ней мечтают тысячи актеров. Зрители, глядя на сцену, насыщают эмоциональными впечатлениями свои душу и сердце, а актеры, взойдя на сцену, возносятся на вершину творческого Олимпа. Говорят, при этом испытываешь сладкое, необъяснимое чувство.

«ГОСПОДИН ЧАСОВЩИК, ВЫ НУЖНЫ ТЕАТРУ...»

На театральной сцене можно создать всё: сказочный замок и цветущий луг; глухой, дремучий лес; бальный зал императорского дворца; блиндаж, который обстреливает из пушек враг; современную квартиру и дно океана. На театральной сцене может барабанить осенний дождь, падать мягкий рождественский снег, метаться зловещая буря. Там ночь легко уступает место утренней заре, а суровая зима приходит на смену желтой осени...

В создании **декораций** участвуют представители многих видов искусства — художники, скульпторы, архитекторы. Художественное **сценическое освещение** тоже играет важную роль в театре.

Первые декорации применяли уже в древнегреческом театре в V в. до н.э. Сначала они были просто объемными, а затем стали и живописными. Древний Рим всегда подражал Древней Греции, поэтому декорационному искусству римляне тоже придавали большое значение....

«Господин часовщик, вы нужны нашему театру», — стучали в двери часовщиков средневековые актеры. Именно часовщики остались в истории как первые театральные машинисты. Именно они сумели привести в движение звезды и светила на театральном небе, заставили двигаться живописные полотна с

изображениями времен года, различных пейзажей и многое-многое другое.

А вот в старинных театрах азиатских стран сцена выглядела бедновато. Например в японском **театре масок Но**, который существует с XIV века, было создано неизменное от спектакля к спектаклю оформление: на зо-

лотом фоне задней стенки сцены изображалась сосна — символ долголетия. А в глубине сцены, слева, располагался скрытый мостик, по которому актеры и музыканты выходили на подмостки. Так вот перед этим мостиком тоже полагалось изобразить три небольшие сосны. Зато актеры появлялись перед зрителями, словно чудесные цветы: в фантастических ярких костюмах, в причудливых гримах-масках...

В XV — начале XVI веков в Италии театральные постановки оформлял не кто-нибудь, а гениальные живописцы и архитекторы **Леонардо да Винчи, Рафаэль, Андреа Мантенья, Филиппо Брунеллески.**

Крупнейший итальянский декоратор и архитектор **С. Серлио** разработал три типа декораций: для трагедий — арки, храмы, дворцы; для комедий — городскую площадь с лавками, гостиницами, частными домами; для пасторалей — лесной пейзаж...

В России первые перспективные декорации, позволявшие увидеть на сцене дали, глубины, анфилады помещений, начали применяться в 1672 году в представлениях, которые шли при дворе царя Алексея Михайловича — отца Петра I.

XVIII век — это расцвет русского декоративного искусства. Знаменитые иностранные художники К. Биббиена, П. и Ф. Градицци и многие другие творили в русских театрах. А во второй половине этого праздничного века засверкали имена крепостных театральных живописцев: И. Вишнякова, И. Фирсова, К. Фунтусова...

Русское декорационное искусство прославил удивительный маэстро, волшебник, искусник **Пьетро Гонзаго** (1751–1831). Он приехал из Италии в Петербург в 1792 году по приглашению князя **Николая Борисовича Юсупова**, директора императорских сцен.

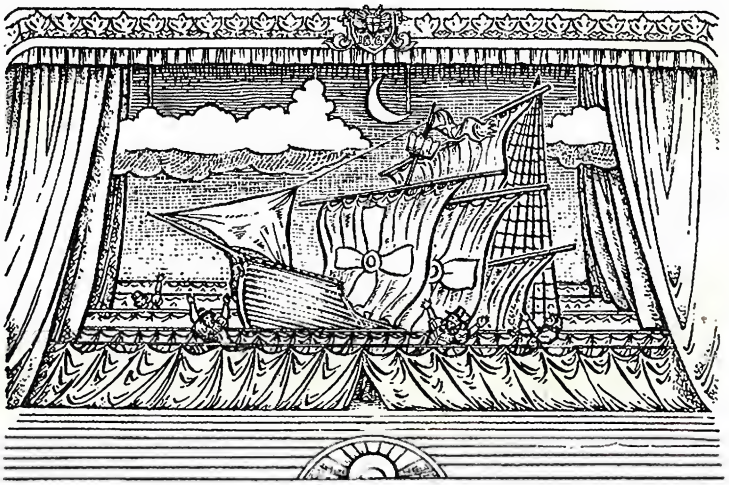
Князь Юсупов рисковал: у себя на родине Гонзаго был не известен. Но русского театрального деятеля так поразили странности декораторской манеры итальянца... Гонзаго в своей манере не походил ни на кого, он был сам по себе. И когда начал упорно и кропотливо работать в России, наши соотечественники поняли, какой алмаз отыскал князь Юсупов в пыли итальянских дорог.

На сцене как художник-декоратор Гонзаго творил чудеса: умел буквально из воздуха создать желаемое — сады, облака, небо, драпировки, ангелов, красавиц и многое другое. Его творения дышали свежестью, жизнелюбием, светом.

Пьетро — Петр Федорович, так звали его в России, — писал архитектурно-перспективные декорации к десяткам спектаклей, которые шли в императорских Большом и Эрмитажном, Гатчинском, Павловском, Петергофском театрах. Прославился он и как архитектор-декоратор, украшая императорские дворцы и парки.

В том же революционном для театра веке художники-декораторы широко использовали на сцене **пратикабли** — объемные детали оформления, изображающие холмы, мосты, скалы и так далее, а театральные машинисты научились творить грандиозные эффекты: на сцене извергались вулканы, шли грозы, происходили вполне натуральные кораблекрушения.

XIX век подарил театру живописные **панорамы и диарамы** в сочетании с новым ос-



вещением — газом. А русский театр на весь мир прославили художники группы «Мир искусства» — **А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибин.** Когда русские балет и опера отправились в 1907 году на гастроли в Париж (**«Русские сезоны за границей» С.П.Дягилева»**), только и было разговоров, что о русских исполнителях и о русских декорациях.

Актеры, участвующие в том или ином спектакле, должны дотошно изучить созданные художником декорации. Иначе могут случиться непредвиденные истории или конфузы.

Когда впервые на сценические подмостки вышел известный артист **Ефим Захарович Копелян** (1912–1974, помните его голос за кадром в легендарном телесериале «Семнадцать мгновений весны»?), то он очень волновался да к тому же нетвердо знал, как оформ-

лена сцена. **Николай Федорович Монахов** (1875–1936), игравший роль царя, восседал на троне, а Копелян с подносом топтался у его ног и вдруг заметил: Монахов смотрит не на него, а за него. Копелян обернулся и увидел, что вошел на сцену... через окно. Ужас объял дебютанта: он запаниковал, бросил поднос и убежал.

После спектакля Ефим Копелян пошел извиняться перед Николаем Федоровичем. Тот по-доброму усмехнулся, разглядывая молодого актера, и сказал: «То, что ты вошел в окно, — полбеды, а вот то, что ушел в камин, — беда»...

ТЕАТРАЛЬНЫЙ «ХЛАМ»

Почти каждый театральный постановщик — **режиссер** — середины XIX века мог бы удовлетворенно воскликнуть: «Да здравствует «хлам!», который по-итальянски назы-

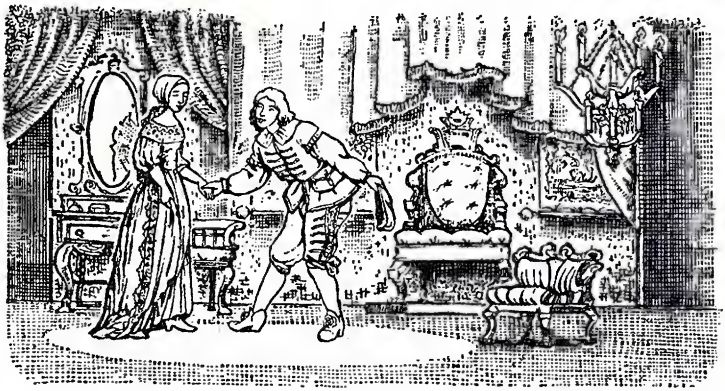
вается «буттаффури». **Бутафория** — поддельные предметы, имитирующие подлинные: посуда, мебель, украшения, детали костюмов, скульптура и так далее. Обычно их делают из папье-маше, картона, жести, дерева, холста... Если предмет большой, его делают разъемным. Доступный и дешевый материал — вот что отличает бутафорию от настоящих вещей, а из зрительного зала бутафорские произведения кажутся вполне правдоподобными.

В театре бутафорию любили почти во все времена. Фальшивыми предметами пользовались еще древние ярмарочные **скоморохи**, фарсовые актеры. Без бутафории не обходился ни один спектакль в театре **комедии дель арте** («**комедии масок**», XVI в.). А уж в XVII–XVIII веках постановки комических опер, комедийных спектаклей вообще не мыслились без бутафории.

Когда на подмостки пришел театр **классицизма**, где самым важным считалась **декламация** актера, а не атмосфера сцены, бутафорию забыли, пренебрегли ею. Так же прохладно относилась к фальшивым предметам так называемая **буржуазная драма** XVIII века, но... Всегда следует переждать трудный момент.

В XIX веке вновь вспомнили о бутафории. И снова исторические спектакли и оперно-балетные постановки начали насыщать поддельными предметами.

Об английском режиссере **Ч. Кине** можно было подумать, что он — археолог. С такой



дотошной тщательностью он подбирал бутафорию для постановок шекспировских пьес... А спектакли знаменитого **Мейнингенского театра**, который существовал в середине XIX века в Мейнингене, столице Саксен-Мейнингенского герцогства? Этому театру покровительствовал герцог Георг II, который сам рисовал эскизы для декораций, костюмов, бутафорских предметов. Сцена в то время буквально была загромождена поддельными предметами, олицетворявшими ту или иную эпоху.

«...И, ВЗВИВШИСЬ, ЗАНАВЕС ШУМИТ...»

Если бы у вас была возможность за один день промчаться по нескольким театрам, вы обязательно поразились бы одному обстоятельству: у всех театров на сценах — разные **занавесы**. А сделаны они так искусно, с любо-

вью, талантливо, что у вас появилось бы ощущение, что вы побывали на фантастической выставке...

Главное назначение театрального занавеса довольно простое — закрывать сцену от зрителей, сидящих в зале, во время перемены сценической обстановки. Но умные режиссеры иногда делают его одним из действующих лиц своего спектакля. Они заставляют эластично двигающийся занавес то медленно падать, то стремительно раздвигаться, то постепенно ускоряться во время своего движения.

Эти «хитрости» подчеркивают ход спектакля, помогают зрителям осмыслить происходящее на сцене; ведь в театре играет и подсказывает зрителю необходимые мысли всё — свет и музыка, шумы и дрожание складок сценического занавеса...

Театральные занавесы бывают поднимающимися, раздвигающимися, подбирающимися по диагонали к углам сцены.

XVII век подарил зрителям общественные театральные здания, оборудованные колосниками. Вот когда подъемные занавесы пошли гулять над сценой вверх-вниз! И начали их расписывать великие мастера кисти, вдохновенно перенося на ткань мифологические сюжеты.

А какие сюжеты были в недавнем прошлом на могучих театральных занавесах наших отечественных театров? В Московской частной опере, которую в 1885 году основал русский промышленник и меценат Савва Иванович Мамонтов, был занавес, расписанный по эскизам знаменитейшего художника **Михаила Александровича Врубеля.** Это были сцены из эпохи Возрождения.

В современном здании Большого театра в Москве, построенном в 1825 году, на первом занавесе блистали золотые звезды на голубом фоне, в центре же была изображена лира с лавровым венком, окруженная знаками Зодиака.

Довольно необычным был аппликационный шелковый занавес московского Свободного театра (1913 г.), на котором по эскизам художника К.А. Сомова были нарисованы персонажи **комедии дель арте.**

В 1917 году известный режиссер **Всеволод Эмильевич Мейерхольд** (1874–1940) по-

ставил в петербургском Александринском театре драму М.Ю. Лермонтова «Маскарад». И для этого спектакля художник А.Я. Головин расписал 10 (!) специальных занавесей, для каждой картины спектакля свой.

Необъяснимое чувство охватывает зрителей всякий раз, когда оживает театральный занавес, начинающий свое плавное движение и открывающий тайны сцены. Все-таки занавес в театре существует не только чтобы закрывать сцену, но и для того, чтобы создавать у зрителей особое приподнятое настроение!

ВОЛШЕБНЫЙ СВЕТ РАМПЫ

У слова **«рампа»** (от французского, означающего «спускаться отлого») есть несколько значений. Во-первых, рампа — это часть осветительной театральной аппаратуры, которую устанавливают по переднему краю пола сцены. Эти осветительные приборы невидимы зрителям и служат для освещения сцены спереди и снизу.

Во-вторых, рампой называют границу между сценой и зрительным залом. Когда говорят

«за рампой», значит, хотят сказать «на сцене», а когда произносят «перед рампой», речь идет о том, что происходит в зрительном зале.

В-третьих, рампа — в переносном смысле сцена вообще, театр в целом. Если об актере (актрисе) говорят: «Он (она) увидит свет рампы», это означает: скоро актер (актриса) появится на сцене, сыграет роль в спектакле.

ЧЕМ ЗАВЕДУЮТ В ТЕАТРЕ «ХОДЯЧИЕ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»?

Слово **«реквизит»** произошло из латинского языка и означает «необходимое». Для того чтобы тот или иной спектакль был достоверным, чтобы зрители поверили в то, что видят на сцене, например, картины из эпохи Средневековья или Возрождения, дворянской русской семьи XIX века или современной французской деревни, необходим определенный мир вещей. Именно те вещи, без которых актеры не смогут играть спектакль, и есть реквизит.

Театральным реквизитом может стать всё что угодно — портфели, трости, велосипеды, кресла, холодильники, кошельки, шляпы, шкафы, сапоги и так далее. К мелкому реквизиту относятся мелкие же предметы утвари — подсвечники, посуда, чернильные приборы, лампы... Главное, чтобы они были к месту в данном спектакле. Но часто подлинные вещи

того или иного времени заменяются в спектакле **бутафорией** — искусственными вещами, которые созданы **художниками-бутафорами.**

Существует и такое понятие, как исходящий реквизит. Это напитки, табак, еда, а также вещи, используемые по ходу действия. Например, реквизитом может стать знакомая всем нам пластинка жевательной резинки или жидкое моющее средство для посуды. Они будут уместны, например, в таком спектакле, где героиня моет посуду, а герой объясняется в любви, жуя жвачку.

Служить в театре **реквизитором** очень интересно. Это не просто должность хозяйственника, механически выдающего те или иные вещи на время спектакля и обязанного проследить за тем, чтобы эти вещи вернулись на склад, в запасники театра после представления. Должность реквизитора — это должность творческого театрального деятеля, хорошо знающего историю, приметы разных эпох. Реквизитор четко и в любое время суток может ответить на вопросы: «Были ли в моде кружева при дворе испанского короля Филиппа II?», «С како-

го времени стало популярным ходить в общественные места с тростью?», и так далее. Это еще и тот человек, который постоянно учится, пополняет свои знания и является «ходячей энциклопедией».

ИЗ ЖИЗНИ ТЕАТРАЛЬНОГО СВЕТА

Наверняка многие из вас, побывав в театре, обратили внимание, как чудесно здесь живет свет. То он яркий, то приглушенный, то одного цвета, то другого или — в мгновение ока — составленный из целой гаммы разноцветных оттенков. Театральный свет подчеркивает некоторое трудноуловимое театральное волшебство и усиливает восприятие спектакля. Эта атмосфера создается специальными сценическими приборами, состоящими из светильников рассеянного света, — **софитами.**

Слово «софит» произошло от итальянского, обозначающего «потолок». Софиты, смонтированные в грозди-секции, представляют собой довольно сложные конструкции: их во время спектаклей поднимают и опускают с помощью электромотора или грузовых подъемников. Зачастую в одном софите «работает» сотня электрических ламп.

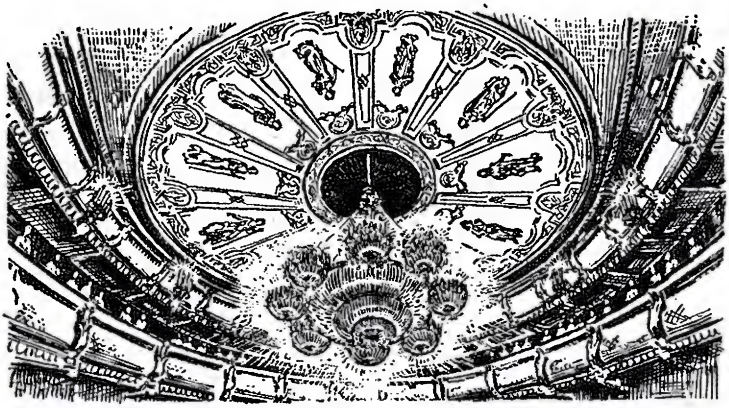
Задача софитов — освещать сцену спереди и сзади. Довольно сложным, особо оснащенным является горизонтальный софит: он

служит для освещения горизонта, панорам и задников сцены.

Специалисты по театральному свету, управляющие работой софитов, — тоже своего рода художники. Они видят и чувствуют спектакль, пронизанный светом. А свет в данном случае не баловство, а необходимый образный язык, помогающий зрителям понять, прочувствовать режиссерский замысел.

А как освещались театры до того, как появились электрические лампы и софиты? Для ответа на этот вопрос следует оглянуться назад, заглянуть в историю.

Князь Владимир Михайлович Голицын — тайный советник, камергер, Московский городской голова с 1897 года по 1905 год, был завзятым театралом и оставил после себя записки «Театр и зрители». В них он, в частности, написал об освещении Большого театра, который пострадал от грандиозного пожара и был восстановлен под наблюдением архитектора Кавоса в середине XIX века. «Зрительная зала освещалась лампами, в коих горел так на-



зываемый олеин. Случалось, что во время действия в одной из тридцати или сорока ламп рампы лопалось стекло, и она начинала немилосердно коптеть; когда же наступал антракт, то из-за спущенного занавеса появлялся рабочий в фартуке и высоких сапогах и поправлял беду. Люстра состояла из трех рядов таких же ламп, и она поднималась в отверстие потолка как для того, чтобы зажигать их и тушить, так и по случаю лопнувшего стекла, что бывало и во время представлений.

После того как куски стекла несколько раз падали на головы сидевших в креслах зрителей, догадались приделать под люстрой тонкую сетку. Лишь гораздо позднее было введено газовое освещение в люстре и в рампе. В особо торжественных случаях, например в спектаклях в большие праздники или царские дни, зажигались стеариновые свечи в прикрепленных к бортам лож бронзовых

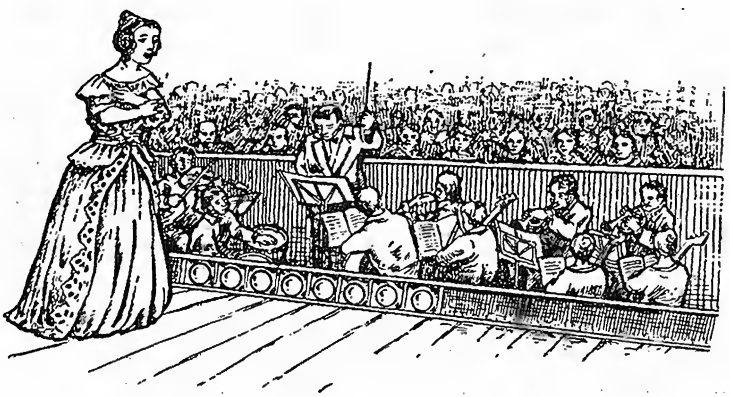
бра, и свечи эти бывало текли опять-таки на головы зрителей»...

Когда вы будете сидеть в зрительном зале перед началом спектакля и когда медленно начнет таять общий свет, а затем волшебно заработают софиты, порадуйтесь этому чудесному приобретению театра.

САМАЯ НАСТОЯЩАЯ ЯМА

Одно из таинственных мест в театре — **оркестровая яма.** Если вы были на оперном или балетном спектакле, то обязательно в антракте подходили к барьеру этой ямы и, затаив дыхание, смотрели вниз на музыкантов, их инструменты, пюпитры — специальные подставки для нот, на дирижерское место — святая святых оркестра.

Оркестровая яма в театре располагается между зрительскими местами в партере и



сценой. Это самое настоящее углубление, самая настоящая яма, там сидит самый настоящий оркестр, который зрители обычно не видят. Над ямой возвышается лишь дирижер с волшебной палочкой в руке. А до чего прекрасна музыка, льющаяся из этой удивительной ямы! Она тоже самая настоящая, живая. Искусные фонограммы эстрадных концертов, мелодии, звучащие из радиоприемников и с экранов телевизоров, ей и в подметки не годятся.

БЫЛ ЛИ НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ ТЕАТРАЛЬНЫМ РЕЖИССЕРОМ?

Сегодня все от мала до велика знают: режиссер — один из главных деятелей театра. Без режиссера не родится новый спектакль, без режиссера не пройдет толково очередная репетиция, без режиссера не решится море вопросов, касающихся не только творческого процесса, но и театрально-хозяйственных проблем.

Казалось бы, так было всегда: был театр, а при нем — режиссер. Оказывается, нет. Режиссерское искусство и профессиональные режиссеры — искатели собственной оригинальной трактовки той или иной пьесы — появились лишь в конце XIX века. До этого,

конечно, театр как-то выходил из положения: пьесы ставили сами актеры, к голосу наиболее талантливых и энергичных из них прислушивалась вся труппа. Такими лидерами были знаменитый русский актер **Федор Григорьевич Волков** (1729–1763), творивший во времена русских царей Алексея Михайловича и Петра I, и друг Волкова — актер, педагог, переводчик **Иван Афанасьевич Дмитри-**

евский (1734–1821). А в более ранние времена к созданию того или иного сценического действа «прикладывали руку» сами драматурги. Подобное участие было принято еще в античные времена, также руководили постановками собственных пьес драматурги эпохи Возрождения, например Шекспир (1564–1616) и Лопе де Вега (1562–1635).

Великий французский комедиограф, реформатор сценического искусства **Жан Батист Мольер** (настоящая фамилия Поклен, 1622–1673), создав свой театр, писал для него пьесы, играл в нем и, конечно, руководил общими процессами постановок.

Современник Мольера, не менее великий драматург **Жан Расин** (1639–1699) тоже участвовал в постановках своих пьес на сцене. В Парижском театре Бургундского отеля он обучал актеров **декламации** с голоса — искусству правильно, красиво говорить, добивался от них, чтобы они произносили слова музыкально, напевно; не жалел времени на то, чтобы обучить актеров плавному, величественно-округлому жесту.

Жан Расин

Во многих европейских странах в конце XIX века были сподвижники театра — театральные постановщики, которые вывели режиссерское искусство в ранг самостоятельного вида театральной деятельности. В Германии это первые режиссеры **Мейнингенского театра** Л. Кронек, герцог Георг II, в Италии — антрепренер Л. Белоти-Бон, во Франции — А. Антуан, в Англии — руководители «Независимого театра»...

Как ни удивительно, первый документ в России, посвященный режиссерскому искусству, режиссеру, написала женщина — великая русская драматическая актриса XVIII–XIX веков **Екатерина Семеновна Семенова** (1786–1849). Ее игрой восхищался великий поэт **А.С. Пушкин** и состоял с актрисой в добрых отношениях.

В России, как и в ряде других европейских цивилизованных стран, режиссерские функции иногда брали на себя авторы пьес. Неслучайно гений русской литературы **Николай Васильевич Гоголь** (1809–1852) написал для своего гениального «Ревизора» (1835) специальные пояснения. В них великий драматург попытался рассказать о том, как задумал характеры и костюмы героев и на какие детали при создании той или другой роли стоит обратить внимание господам актерам.

Режиссерские заботы тревожили и великого русского драматурга **Александра Николаевича Островского** (1823–1886), создавшего для русского театра реалистический репертуар демократического характера, правдиво отражавший народные нравственные идеалы. Именно в повседневной жизни «среднего класса» он показал и его пороки, и его прекрасное: доброту, верность, бескорыстие. Создание репертуара для национального русского театра — такую задачу Островский поставил перед собой вполне сознательно. Драматургия Островского осветила русскую жизнь от ис-

торических времен («Снегурочка») до самой живой, современной драматургу злобы дня.

Первая серьезная режиссура появилась в конце XIX века с появлением **Московского Художественного театра** (1898), который возглавили **Константин Сергеевич Станиславский** (настоящая фамилия Алексеев, 1863–1938) и **Владимир Иванович Немирович-Данченко** (1858–1943).

О Константине Сергеевиче Станиславском мировая культура будет помнить столько времени, сколько сама просуществует. Это был гениальный режиссер.

Родился Станиславский в купеческой семье, жившей не ради того, чтобы скопить капиталец побольше, а для того, чтобы интересно, достойно, умно жить на земле. Родители будущего режиссера обожали и боготворили театр. Обожать и боготворить театр с малых лет начал и их сын Костя. С четырнадцати лет он начал выступать на подмостках домашнего театра, затем развился в одаренного прекрасного актера и с большим успехом участвовал в спектаклях профессиональных театров Москвы.

Глубокая одухотворенная игра Станиславского потрясала зрителей. А еще он был необыкновенно хорош собою, запоминался зрителям с первого раза — высокий, пластичный, музыкальный. Кстати, яркая необычная внешность для актера немаловажна и стоит не последней в ряду после таланта.

Станиславский много размышлял о том, как актерам стать вдохновенными творцами не по воле случая, а всякий раз, когда дается спектакль. В конце концов Константин Сергеевич создал учение (систему), которое назвал «искусством переживания». Это стало событием общемирового значения, таким же, как Закон всемирного тяготения Ньютона или открытие Америки Колумбом.

До сих пор **система Станиславского** не устарела, она постоянно завоевывает все больше почитателей и продолжателей.

За могучей фигурой Станиславского-режиссера в России появился целый ряд блистательных режиссеров, таких, как **В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, Н. П. Охлопков, Г. А. Товстоногов, Ю. А. Завадский, О. Н. Ефремов, В. Н. Плучек, М. А. Захаров** и многие-многие другие...

Режиссер не просто сидит в зале на репетициях и командует, какому актеру куда пойти, какую руку поднять, где чихнуть, а где погромче или потише произнести реплику. У режиссера есть для каждой пестуемой им пьесы свой замысел.

В режиссерский замысел всегда входят оригинальное толкование пьесы, собственное понимание и видение персонажей драматургического произведения, тщательное продумывание и решение мизансцен.

Но главной творческой задачей режиссера во все времена и во всех странах является

следующая: создать такой спектакль, который заставил бы волноваться зрителей, который был бы современным, созвучным их мыслям, настроениям, жизни. Только тогда спектакль начнет воздействовать на личность, характер каждого сидящего в зале и только тогда станет запоминающимся явлением искусства.

«ВЫ И ЕСТЬ — МОЯ СИСТЕМА!»

Система Станиславского появилась не на голом месте. Гениальный режиссер кропотливо изучал лучшие традиции мастеров русского искусства — Пушкина, Гоголя, Щепкина, Островского, Л. Толстого. Он много наблюдал за творчеством великих артистов своего времени как в России, так и за рубежом, вел с ними продолжительные беседы о вопросах актерского творчества...

Известен такой случай. Знаменитая русская актриса **Екатерина Павловна Корчагина-Александровская** (1874–1951) сказала както Станиславскому: «Простите, но я не понимаю вашей системы. Да и стара садиться за учение». Константин Сергеевич ответил: «А вам, Екатерина Павловна, и не надо изучать мою систему. Вы и есть — моя система!»

Станиславский понимал, что его учение — великолепное стройное дерево — выросло из плодоносного семени многообразного опыта других мастеров сцены.

Константин Сергеевич прежде всего требовал от актеров, чтобы они не выдумывали свою роль, а учились естественно переживать ее и пытались вложить в сценический образ неподдельное человеческое чувство. Станиславский говорил: «Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа — явления одного порядка». Не искусственность хотел видеть великий режиссер в игре актеров, а жизнь.

К. С. Станиславский

Система Станиславского предлагает актеру, чтобы он научился развивать свое воображение, умел логично и последовательно действовать на сцене, обладал чувством правды, веры, наивности, воспитывал в себе чувство ритма, был обаятельным на сцене, выдержанным, владел голосом, произношением, умел действовать словом и многим другим.

Станиславский требовал, чтобы прежде всего актер работал над собой, а потом и над ролью. Режиссер считал: работа актера над собой сродни ежедневной работе балетного танцовщика у станка и должна стать привычной, как чистка зубов по утрам. Итогом же работы над ролью должно стать создание характера живого человека.

И. М. Москвин в роли Фомы Опискина

Знаменитый русский актер, режиссер, педагог, теоретик театра **Алексей Дмитриевич Попов** (1892–1961) так вспоминал о том, как великолепный актер **Иван Михайлович Москвин** (1874–1946) создавал характер и образ Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели» по Достоевскому): «...я имел возможность наблюдать весь процесс зарождения и формирования сценического образа Фомы Опискина. На простое, приветливое лицо актера от репетиции к репетиции наносились черты холодного бессердечия и тупости. Зримые черты образа наметились у Москвина на тех репетициях, когда он стал находить для этой роли особые глаза и необычный склад губ. Это были глаза и рот жабы...

Фома Опискин в горячем сознании молодежи вырастал в символ какого-то зоологического паразита. Люди добрые и по-чеховски деликатные теряли волю и силу под остановившимся и убивающим взглядом Фомы. Поэтому Фома Опискин в сценическом воплощении Москвина вызывал прилив сил для борьбы со всяческим паразитизмом»...

Далее Станиславский выработал учение о **сверхзадаче** в сквозном действии спектакля. По методике Константина Сергеевича выходило: вся работа над ролью, над пьесой подчинена постижению сверхзадачи: для чего, о чем эта пьеса написана? Станиславский говорил, что если сверхзадачей «Гамлета» считать месть за смерть отца, то трагедия может превратиться в семейную драму; а если это желание познать тайны бытия, то — по словам режиссера — «Гамлет» превратится в мистическую трагедию. А если решить, что сверхзадача «Гамлета» — это борьба со злом, то, соответственно, и вся работа над этим произведением повернется совсем в другую сторону.

«Я много работаю, — говорил Станиславский актерам МХАТа, — и считаю, что ничего больше нет; сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве».

Такова самая простая схема системы Станиславского.

«ПЛАТИ ДЕНЬГИ, ФРИНИХ, ПОТОМУ ЧТО ЗРИТЕЛИ ПЛАКАЛИ»

За то время как появился на свете театр, жило и творило столько актеров — исполнителей ролей, непосредственных создателей спектаклей, что невозможно не только описать их творческие судьбы, а просто перечислить имена и фамилии. Но все же инте-

ресно узнать, как появилась эта замечательная профессия?

Первые актеры — это граждане Древней Греции, и если быть точнее, то, наверное, первым профессиональным актером можно считать поэта **Феспида**, о котором рассказано выше.

Феспид стал исторической личностью не только благодаря своим стихам, а еще и потому, что из состава древнегреческого хора он выделил одно действующее лицо — актера: тот должен был исполнять несколько ролей, меняя при этом маски и костюмы. Как мы уже знаем, Феспид сам исполнял все роли своих пьес.

У Феспида быстро нашлись подражатели. Среди них был некий поэт Фриних... Однажды после представления трагедии Фриниха «Взятие Милета» на поэта, который актерствовал в одиночку, был наложен штраф. «За что?! — вскричал уязвленный трагик. — Мое

произведение так хорошо приняли зрители!» Чиновники строго ответили: «Фриних, сладость твоих песен так велика, что зрители в театре плакали. А это не положено. Поэтому без рассуждений плати деньги».

Когда перед зрителями выступало одно действующее лицо, невозможно было создать драматический конфликт. Великий драматург **Эсхил** (525–456 до н.э.) совершил следующий переворот в древнегреческом театре: играя сам, он вывел на подмостки второго актера. А не менее великий гениальный драматург **Софокл** (ок. 496–406 до н.э.) вывел перед зрителями даже троих актеров, и эти три актера, меняя маски и костюмы, играли все задуманные автором роли. Причем женские роли в обязательном порядке исполняли мужчины.

Создатели трагедий и комедий постепенно уступили актерские места другим исполнителям. Иногда автор, например Софокл, не мог играть, потому что обладал слабым голосом. А выдающийся драматург **Аристофан** (ок. 446–385 до н.э.) в первых своих комеди-

ях не отваживался появляться перед зрителями, потому что был слишком молод. Авторов драматургических произведений сменили актеры-любители.

Театральное искусство росло, набирало силу, и уже на смену любителям пришли истинные профессионалы. История сохранила нам имена некоторых из них. Это и знаменитый в V в. до н.э. актер Минниск, отличавшийся сдержанной игрой, и страстный актер Каллипид, игравший в трагедиях Софокла...

Демосфен

Знаменитейший оратор **Демосфен** учился говорить с людскими толпами у современного ему актера Сатира. И тот и другой знали: публика любит звучное, красивое слово, пронзающее слух и душу, как копье жертву.

Актеры далеких времен всегда оказывались там, где кипела жизнь: в пожаре войн, на площадях городов и селений, во дворцах, в гуще народных праздников. Актеров всегда ждали тогда, когда хотели поплакать или посмеяться. Так было потому, что актерское искусство — это зеркало людской души. Но почему было? Есть и сейчас, и будет всегда!

«ТАЛАНТ — ЭТО ПРЕДРАСПОЛОЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА К ТРУДУ»

Это удивительное по точности определение таланта дал великий русский поэт **Александр Сергеевич Пушкин.** Оно касается и врачей, и художников, и музыкантов, и актеров, и ученых, и учителей... Представителей всех-всех профессий на земле.

Да, **актер** должен обладать талантом, потому что ему предстоит всю свою жизнь демонстрировать зрителям искусство создания на сцене образа человека — либо отрицательного, либо положительного — действующего лица той или иной пьесы. Актер должен уметь перевоплощаться в своего героя, а это очень трудное дело.

Однажды искусство перевоплощения помогло великому русскому трагику **Василию Андреевичу Каратыгину** (1802—1853) заслужить милость императора Николая Второго... Как-то царь в сопровождении адъютанта зашел к Каратыгину за кулисы Александрийского театра. «Изобрази-ка меня, Каратыгин, — попросил Николай Второй. — Говорят, ты мастак на такие шутки». «Не смею», — скромно ответил актер. «Я приказываю», — прогремел царь. Тогда трагик встал в соответствующую позу, вскинул голову, глаза его стали оловянными. И голосом Николая он небрежно бросил адъютанту через плечо: «Послушай, пошли-ка актеришке Каратыгину корзину шампанского»... Царь от души рас-

смеялся и тут же сказал: «Быть по сему». Корзину шампанского доставили Каратыгину утром следующего дня...

Настоящий актер великолепно владеет своим телом, речью, голосом, жестами, мимикой, а его другие природные данные — наблюдательность, воображение, память — служат в создании сценического образа незаменимую добрую службу. Еще актер должен уметь ярко выражать свои переживания, чувства, эмоции; тогда о нем говорят: «Ах, он так эмоционален! Сыгранная им роль берет за душу!»

Если актер отмечен талантом, то ему удается «слепить» великолепный образ и в малюсенькой, почти бессловесной роли. Один из законов театра гласит: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры».

...В далеком 1919 году в петербургский **Мариинский театр** поступил статистом долговязый шестнадцатилетний юноша, которо-

го звали **Николай Константинович Черкасов** (1903–1966). Впоследствии он стал замечательным известнейшим актером России, сыграл десятки ролей в театре и кино. Его Варлаам в «Борисе Годунове» Пушкина, Дон Кихот в одноименной пьесе по роману Сервантеса, Петр I, Иван Грозный и многие-многие другие остались в памяти тысяч зрителей как образцы сценических актерских шедевров.

Но в 1919 году Черкасов никому не был известен, только-только делая первые шаги на театральных подмостках. К своей работе юноша относился как к празднику: был неистощим на выдумки, фантазия била из него фонтаном. Он много работал, потому что жажда играть в театре не давала ему спокойно жить.

Однажды Черкасову довелось играть в опере Серова «Вражья сила» вместе с **Федором Ивановичем Шаляпиным** (1873–1938) — русским оперным «алмазом». Николаю Константиновичу поручили роль балаганного зазывалы, поставив скромную задачу: привлекать внимание «зрителя» — массовки. Но Черкасов так продумал свою роль, так тонко разработал ее, так постарался из крошечной роли сделать «бриллиант» и выделывал такие уморительные фокусы, что зрительный зал забыл об опере, забыл о Шаляпине: все следили за игрой статиста, его необыкновенными трюками...

Но талант без труда — безголосый соловей. Поэтому неслучайно великий Пушкин

высказал простую, а потому гениальную мысль: «Талант — это предрасположение человека к труду».

Великий русский драматург **Александр Николаевич Островский** говорил: «...у каждого искусства и даже ремесла есть своя азбука, которая называется техникой... Нельзя быть ни художником, ни хорошим мастеровым, не изучив основательно техники...»

Через полвека после этих слов гениальный режиссер и актер **Константин Сергеевич Станиславский** создал свою знаменитую «систему» — специальный метод, теорию, актерскую «азбуку» — для того, чтобы все актеры могли овладевать профессиональной техникой.

Знаменитейшая актриса русской сцены **Вера Федоровна Комиссаржевская** (1864–1910) писала: «В Парижской галерее изящных искусств есть знаменитая статуя. Она была последним произведением великого художника, который, подобно многим гениальным людям, жил на чердаке, служившем ему мастерской и спальней. Когда статуя была почти совсем готова, ночью сделался в Париже мороз. Скульптор не

мог спать от холода и думал о том, что глина не успела еще высохнуть, что вода в ее порах замерзнет и в один час статуя будет испорчена, и разрушится мечта его жизни. Тогда он встал и закутал свою статую одеялом. На следующее утро скульптора нашли мертвым, зато статуя была невредима. Вот как надобно любить свое дело».

Комиссаржевская любила свое актерское дело, подобно погибшему скульптору. Когда она стала знаменитой и предложения играть на сценах театров крупных российских городов сыпались на нее как из рога изобилия, она захотела отправиться в гастрольную поездку по местечкам и городам тогдашнего Туркестана. Там она заразилась страшной болезнью — черной оспой и умерла.

Комиссаржевская хотела донести эту свою любовь до тех людей, которые никогда в жизни не видели театральных постановок.

Талант, трудолюбие, любовь к своему делу — все это делает из человека настоящего профессионала.

ЛИВЕНЬ СЛАВЫ

Светлый животворный ливень славы обязательно настигает талантливых и трудолюбивых. За всю историю театра было немало актеров, которых любили, уважали, боготворили тысячи и миллионы зрителей-поклонников.

Славу надо уметь достойно переносить. Иногда ее ливень захлестывает актера, и знаменитость падает в тартарары, прекращая трудиться, забывая о том, что слава — ненадежная подружка. Сегодня она прибежала и повисла на плечах, а завтра ее и след простыл.

Но если актер человек благоразумный, если он умеет спокойно реагировать на то, что поклонники и поклонницы готовы ради него достать луну с неба, тогда в полной гармонии, в согласии с самим собой актер продолжит жить, работать над ролями.

Эту мысль хочется поддержать небольшим рассказом о том, как в атмосфере славы и почета жил великий русский актер **Василий Иванович Качалов** (настоящая фамилия Шверубович, 1875–1948).

Василий Иванович родился в семье священника в городе Вильно. С отроческих лет, еще будучи гимназистом, он выступал в любительских спектаклях. Став студентом юридического факультета Петербургского университета, Качалов мечтал о судьбе актера и поэтому продолжал свои актерские «опыты» в студенческом драматическом кружке. А вскоре вся Россия заговорила о Качалове: в начале 1900 года он поступил в **Московский Художественный театр** и стал в нем одним из ведущих актеров.

Когда Василий Иванович достиг зенита славы, его жизнь потекла под пристальным

наблюдением поклонников и поклонниц: они буквально толпились у дверей квартиры. Домашний телефон Качалова был засекречен, и все же эта мера мало помогала — звонки поклонников раздавались в квартире актера довольно часто. Поэтому телефонный номер приходилось менять по два раза в год.

Но всех в своем обожании превзошли ученицы Качалова: девушки бегали стайкой в гардероб целовать подкладку пальто Качалова.

«Я ОЧЕНЬ ХОРОШО ГРИМИРУЮСЬ»

Однажды писатель **Максим Горький** (настоящие имя и фамилия Алексей Максимович Пешков, 1868–1936), оказавшийся проездом в маленьком итальянском городе, был приглашен в местный театр на исполнение своей пьесы.

Теплый вечер, ароматы цветов, красавицы в креслах, вдохновенная игра актеров — всё это создало Горькому чудесное настроение. И вдруг оно было перечеркнуто одним досадным эпизодом.

Когда публика после спектакля начала требовать: «Автора!», на сцену вышел... двойник Горького! Писатель обомлел, а затем потребовал от импресарио, чтобы тот представил его «Горькому».

Несчастный самозванец, поняв, что его дело плохо, начал драматический монолог: «Я умо-

ляю вас — не выдавайте меня! В свое время я играл видные роли, а теперь довольствуюсь тем, что играю авторов. Я очень хорошо гримируюсь, и за последний месяц пять раз сыграл Зудермана, по четыре раза вас и Стринберга, два раза Ростана... Ради всего святого, не лишайте меня куска хлеба!»

Горький сменил гнев на милость: он понял, что перед ним не столько великий актер, сколько гениальный **гример**. Пожелав самозванцу успехов, писатель покинул театр...

История **грима** уходит в те далекие времена, когда наши предки участвовали в обрядах и играх, требовавших от участников внешнего преображения. Древние актеры разрисовывали лица так, что они становились похожими на маски. Зачастую настоящая маска заменяла грим, например в древнегреческом театре, но, увы, она не могла передать всех тонкостей развития представляемого образа. Поэтому актеры постепенно отказались от масок и начали гримироваться.

Средневековые **жонглеры, скоморохи, шпильманы** разрисовывали лица сажей, соком растений, всеми доступными им края-

щими веществами. Каждая театральная эпоха — **классицизм, романтизм, реализм** — совершенствовала искусство и технику грима.

Настоящий актер не станет довольствоваться однажды найденным удачным гримом. От спектакля к спектаклю он будет искать всё новые возможности изменить свою внешность сообразно создаваемому образу. Таким

искателем был великий певец **Федор Иванович Шаляпин.** Он не любил, когда его гримировали другие. Сам садился к зеркалу, подчас задолго до начала спектакля, и начинал «лепить» нужный образ. Так, его грим Мефистофеля постепенно освобождался от мелких, несущественных деталей, и от спектакля к спектаклю шаляпинский гений зла становился все более старым, исполненным сатанинской злобы, холода, бездушия и нечеловеческой мощи.

Для того чтобы умело загримироваться, актер должен изучить свое лицо, знать его анатомию, расположение мышц, выпуклости, складки, впадины и так далее. Для сильного изменения формы лица (а его нельзя достичь только одними красками) актеры применяют объемные налепки и наклейки. Нос преображают налепками из клейкого цветного пластыря — гуммоза. А наклейки из ваты, трикотажа, марли и крепа телесного цвета используют для утолщения щек, шеи и подбородка. Также используют наклейки из губчатой резины. Все перечисленные материалы позволяют коже «дышать».

Гримировальные краски состоят из жирной массы: она обычно приготовлена по специальным рецептам. В основе этих красок — белый вазелин, белый воск, другие вещества, окрашенные в разные цвета минеральными красителями.

Очень интересно отношение к гриму в театрах Востока, например в китайском театре. В китайском гриме используются 12 цветов. Красный означает верность и честность; желтый — принадлежность к императорскому роду, одаренность и опытность; синий — надменность и деспотичность, а также варварское происхождение; фиолетовый — хладнокровие, прямодушие, внимательность; золотой и серебряный цвета — это сверхъестественная сила, боги, духи, оборотни; серый, красно-бурый — старость и слабость героя...

У всякого китайского театра до сих пор существуют свои традиции в использовании грима, свои секреты.

...Молодому тридцатилетнему актеру **Николаю Черкасову** поручили роль профессора Полежаева. «Как загримироваться под старика-ученого?»— день и ночь размышлял актер. В мучительных поисках Черкасову помог художник-гример А.И. Анджан. Чтобы найти верный грим, актер и художник провели перед зеркалом около 170 часов!

«ВАМ К ЛИЦУ ШЕРСТЬ БУЙВОЛА!»

Заглянем в повесть **Александра Сергеевича Пушкина** «Барышня-крестьянка»: «...дверь опять отворилась, и на сей раз вошла Лиза. Все встали; отец начал было представление гостей, но вдруг остановился и поспешно за-

кусил себе губы... Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика Четырнадцатого... Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне».

Итак, чтобы обмануть жениха, пушкинская героиня прибегла к ряду хитростей и, конечно же, ее «театральный» дебют не обошелся без фальшивых волос, как некогда в старину называли **парики.**

Слово «парик» пришло к нам из итальянского языка, а сам парик является необходимой частью театрального грима. Когда актеру

необходимо создать тот или иной образ, а собственные его волосы не дают возможности достичь желаемого результата, тогда парик бывает незаменим. С его помощью можно изме-

нить овал лица, состарить или омолодить исполнителя, придать ему суровые или, наоборот, дурашливые черты. Парик, зачастую с дополнениями — волосяными наклейками: бородой, баками, — позволяет подчеркнуть эпоху, в которой происходит действие пьесы, социальное положение, возраст героя, отношение его к самому себе, его личные качества.

Как делают парики? Сначала шьют матерчатую основу парика — **монтюр**, здесь в ход идут тюль, газ, иные тонкие ткани. Затем к монтюру прикрепляют либо человеческие волосы, либо шерсть домашних животных, ангорских коз, либо синтетические нити — нейлон, капрон и другие. Наверняка в гримерных прошлых времен, да и в наши дни можно услышать невероятный комплимент: «О, вам так к лицу шерсть буйвола!.. Примерьте-ка ангорскую козочку. Совсем неплохо!»

Существуют разные виды париков. Например, исторические: «мольеровские», пудреные; парики XVIII века с буклями и «косой»; гладкие женские парики XIX века с локонами, которые спадают с висков. Есть в театрах и гротесковые парики, комедийные, сатирические, а также — возрастные. Благодаря последним молодой актер может сыграть роль старика, и наоборот.

Для того чтобы создать нужный парик, необходимо кропотливо изучить эпоху, в которую разыгрывается действие спектакля, знать возраст героя, его национальность, социальное

положение. «Сочинить» парик — занятие серьезное и очень ответственное, поэтому парики разрабатывают не технические работники театра, а профессиональные художники.

«ПРИГОТОВЬТЕ МОЙ КОСТЮМ ЛЕБЕДЯ...»

23 января 1931 года в Гааге умирала великая русская балерина **Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1881–1931).** Биограф сообщил нам о ее последних минутах следующее: «Около полуночи она открыла глаза и подняла с усилием руку, как будто бы чтоб перекреститься... Ее последние слова были: «Приготовьте мой костюм Лебедя...»

Образ неповторимой балерины, некоронованной королевы «театра Анны Павловой» навсегда в памяти потомков связан именно с этим **театральным костюмом** — лебяжий пух на лифе и тюниках, белые перья, прилегающие к вискам... В нем божественная Павлова исполняла свой танец-монолог, танец-исповедь «Умирающий лебедь» на музыку французского композитора **Камиля Сен-Санса (1835–1921).**

Театральный костюм... Что входит в это, казалось бы, простое понятие? Конечно, одежда, обувь, головные уборы, украшения и всевозможные другие предметы, с помощью которых актер создает свой сценический образ.

Слово «костюм» пришло к нам из итальянского языка и означает «обычай». Создать тот или иной костюм — дело весьма замысловатое. Костюм обязан помочь раскрыть образ того или иного героя — гротесковый ли, сатирический, трагический, комедийный и так далее. А цвет его должен хорошо, оригинально сочетаться с декорациями спектакля.

После того как художник придумал и нарисовал эскиз того или другого костюма, в театре тщательно подбирают материалы, из которых его изготовят. Затем ищут образчики для окраски выбранных материалов. Вслед за этим начинаются поиски линий: материалы накалывают на манекен или примеряют на актеров. Созданный костюм обязательно несколько раз опробывают на сцене, поразному его освещая. И, наконец, заключительный этап создания костюма — это «обживание» его актером...

В первом европейском театре — древнегреческом — актеры выходили к зрителям в обычных бытовых костюмах. Но и здесь были приняты некоторые условные детали, помогавшие зрителю не только понять, что происхо-

дит на сцене, но и лучше увидеть действие. Каждый костюм имел свой цвет: например, костюм царя обязательно был шафранно-желтым или пурпурным. Актеры носили маски и диковинную обувь на высоких подставках — **котурны**. Их чем-то напоминает нынешняя модная молодежная обувь на объемной подошве.

В эпоху феодализма были популярны бродячие комедианты и **жонглеры-гистрионы**. Их театральный костюм был повседневной одеждой бедноты, но украшенной яркими лоскутами, шуточными деталями. Когда появился религиозный театр и особенно стали популярными **мистерии**, постановки обставлялись особенно пышно. Например, персонажи-святые были все в белом; театральный персонаж «Христос» обязательно появлялся с позолоченными волосами, черти были в живописных фантастических одеяниях... Каждая эпоха придумывала, кроила и шила костюмы на свой вкус.

Первый русский театральный костюм создали **скоморохи**. Как и актеры-гистрионы,

они выходили перед публикой в одежде городских низов и крестьян: кафтанах, лаптях, рубахах, обыкновенных штанах, но пестрые кушаки, лоскуты, яркие колпаки обязательно дополняли их наряды. Пышные, дорогие, запоминающиеся костюмы были в первом русском профессиональном театре, основанном в XVII веке при дворе царя Алексея Михайловича.

В начале XX века театральные костюмы сочиняли крупнейшие отечественные художники **В.М. Васнецов, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Коровин, М.А. Врубель, И.Л. Билибин, А.Я. Головин** и многие другие. Театр стремился создать такие произведения костюмерного искусства, где бы сочетались замыслы автора, режиссера, актера. Эти благородные сложнейшие задачи продолжает современный театр не только в России, но и во многих странах мира.

...Жил в Петербурге известный актер **Николай Федорович Монахов.** Подростком он был

певчим в хоре Смольного собора. В 1895 году дебютировал в любительских спектаклях «Петербургского попечительства о народной трезвости». Затем прославился как гармонист-песенник, балагур-куплетист. Сценическими подмостками ему служили эстрады в садах и парках, на народных гуляньях. Николай Федорович Монахов был одним из тех, кто создал Большой драматический театр в Петрограде. Именно здесь актер раскрылся как трагик...

Однажды Николаю Федоровичу поручили роль старого китайца. Режиссер настоятельно просил, чтобы артист создал образ мягкого и вкрадчивого пожилого человека, но сколько ни работал Монахов над порученной ролью, у него ничего не получалось. В конце концов Николай Федорович пришел к руководителю театра, разрыдался и отказался играть в спектакле. В этот драматический момент в кабинете оказался художник-костюмер Н.В. Воробьев. Он попросил Монахова отдохнуть несколько дней, а затем прийти на очередную репетицию на полчаса раньше обыкновенного.

Монахов послушался художника. И вот, когда актер пришел на репетицию, Воробьев попросил раздеться его догола, затем велел надеть на голое тело шелковое белье, специально сшитое в мастерских театра, а поверх белья — китайский костюм. В таком виде актер вышел на сцену... Репетиция, а потом и премьера, и последующие спектакли про-

шли с триумфом. Монахов в своих воспоминаниях признавался: «Мягкий шелк, касавшийся тела, сообщил всему моему существу такую мягкость, такую вкрадчивость, такую ласковость в обращении со словами, какой я в себе никогда не подозревал».

Ощутить и передать характер персонажа пьесы помог ему именно сценический костюм. Он оказался самой главной деталью в создании искомого образа.

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Роль — это тот «золотой ключик», который позволяет «открыть» дарования и возможности актера (актрисы). Это то, без чего нет пьесы, нет действия, нет театра. Роль — это литературный образ, созданный драматургом или сценаристом и сыгранный (воплощенный) актером в спектакле.

Существует великое множество видов ролей: **трагедийные, комические, драматические, трагикомические** и другие.

Также все роли можно разделить на **первые роли** (основные, центральные, главные), **вторые** роли (так называемые второстепенные), **выходные** роли (актеры выходят на сцену в эпизодах без слов или с 2—3 фразами текста), **эпизодические** роли (существующие в одном из эпизодов спектакля: например князь Тугоуховский в «Горе от ума» Грибоедова). В музыкальном театре не принято говорить: «Он (она) сыграл(а) роль». Принято говорить: «Он (она) исполнил(а) партию».

Ролью называют еще и весь текст одного действующего лица в той или иной пьесе, например: «Ему поручили сыграть роль Тартюфа в одноименной пьесе Мольера».

Одну и ту же роль каждый актер играет поразному. Здесь многое зависит от его дарования, жизненного опыта, чутья, профессиональной подготовки. И если зрителям-современникам довелось увидеть на сцене одну и ту же роль, сыгранную разными прекрасными актерами, они — зрители — могут уверенно подтвердить, как непохоже был создан один и тот же сценический образ.

...Вот как о работе над сценическим образом, ролью рассказала в книге «Тени зазеркалья» актриса московского Театра на Таганке **Алла Сергеевна Демидова**: — «Вся работа актера над созданием образа распадается как бы на три периода: творческий, технический и опять творческий...

Первый период — дорепетиционный и застольный — когда актер, отталкиваясь от текста пьесы, заданий режиссера, руководствуясь интуицией, вкусом, знанием, создает в своем воображении образ, характер...

К концу первого, застольного, периода образ, неясно возникавший в подсознании, должен сложиться в конкретного, со своим характером и привычками, человека. Ты его уже видишь. Очень конкретно...

Образы существуют сами по себе. Главное — их увидеть и понять...

В своей прекрасной работе «Фантазии об искусстве» Вакепродер пишет о

Рафаэле, о его видении Мадонны во сне, о том, что он пишет картину уже после того, как ее увидел внутренним взором. «Я всегда обращен к некоему образу, — говорит Рафаэль, — представляемому мною и нисходящему мне в душу»...

Помимо этого идет другая, техническая работа: когда закрепляется текст, запоминаются и отрабатываются мизансцены... когда вырисовывается, уточняется и закрепляется рисунок роли, когда привыкаешь к партнерам и корректируешь свой замысел с общим замыслом спектакля; когда обсуждается костюм и обживаются декорации; когда часами стоишь в примерочной и завидуешь западным звездам, у которых, как говорят, есть для этого дублерши; когда иногда слезно убеждаешь гримера сделать такой парик, который видишь в собственной фантазии...

И только тогда, когда это осталось в тебе, когда это стало твоим, когда «забыто» всё, что прочтено, увидено в чужом творчестве, когда «забыты» азы учебы, когда природа, традиции, стиль, чувство прекрасного, правдивость, ритмы сегодняшнего дня растворились в тебе, вся проделанная работа над созданием образа опять ушла в подсознание, — только тогда начинается творчество. Третий период актерской работы».

Этот отрывок из книги, может быть, покажется кому-то несколько сложным. Тогда не стоит спешить, лучше перечитать его еще

раз. В нем Алла Демидова — великая актриса конца XX века — сумела передать не только свое рабочее состояние, но и рабочее состояние актеров всех времен, когда они работают над очередной ролью.

Что и говорить: у актеров трудная работа. Поиск, терзания, изнурительный труд во имя создания правдивого образа человека.

УТРАТА ПЕТИМЕРА

Слово «амплуа» красиво и загадочно. Оно напоминает название фантастической страны или вполне могло бы быть именем морской раковины или звезды, но переводится это французское слово как «применение» и означает в театре «род ролей», которые соответствуют сценическим данным актера. Например, комик мог не вполне удачно — так считалось раньше — справиться с ролью трагика, и наоборот. А выпускать на сцену актера-старика в роли героя-любовника означало рассмешить весь зрительный зал — от партера до галерки.

У ампула есть своя длинная история. Зачатки амплуа надо искать в античном театре, где существовали трагические и комические актеры, где присутствовали персонажи-типы: маски в мимах и в древнеримских ателланах — народных импровизированных сценках.

В средневековом театре появились комические персонажи дурака, беса, аллегорические фигуры Разума, Зависти и других персонажей.

Итальянская комедия дель арте («комедия масок») диктовала актерам свои правила: появились роли постоянного сценического типа — Панталоне, Пульчинелла, Смеральдина, Арлекин, Коломбина... Развитие амплуа как рода ролей продолжалось.

Но только в классическом французском театре XVII века определились устойчивые амплуа: это были роли королей, любовников, тиранов, наперсников и так далее. Вся театральная Европа постепенно подпала под влияние этих устойчивых амплуа.

В России амплуа в театры ввела специальным Указом императрица Екатерина II (Указ же этот был составлен директором циркулярных театров и музыки И.П. Елагиным). Удивительно, но данное распоряжение существовало до начала XX века (!), а на сцени-

ческих подмостках действовали следующие амплуа: мужские — **любовник, герой, комик, простак, резонер** (действующее лицо, которое выражает отношение автора к событиям), **фат** (роли самовлюбленных, чаще молодых, чем старых, людей); женские — **комическая старуха, грандам** (роли немолодых знатных женщин), **травести** (роли мальчиков, подростков, требовавшие переодевания актрис в мужской костюм), **инженю** (роли наивных, простодушных девушек), **героиня, субретка** (роли остроумной лукавой служанки, которая помогает своим господам в любовных похождениях) и другие.

Поначалу строгая система амплуа очень пригодилась театру. Актеры шлифовали свое мастерство, специализируясь на тех или иных ролях. Зная готовый круг ролей, актер мог когда угодно поступить в любую труппу.

Но в каждой бочке меда есть своя ложка дегтя. Со временем жесткая система амплуа начала порождать актерские штампы, стандарты, и, к примеру, тамбовский артист, скажем, Иванов, играл роль Отелло в одноименной трагедии Шекспира так же, как смоленский артист Петров. В их речи звучали одни и те же интонации; они, как заколдованные, делали в центральных сценах одни и те же жесты: похоже садились, двигались, вздыхали. Ни Петров, ни Иванов не привносили в играемую ими роль Отелло собственные краски и ощущения.

Знаменитый режиссер, актер, педагог **Алексей Дмитриевич Попов**, обращаясь к молодым актерам, говорил о штампах: «Изучайте свои личные штампы — в интонациях, в жестах, в тембре голоса — и искореняйте их беспощадно. Это надо делать на первых порах успеха, ибо через десять лет эта задача станет для вас непосильной.

Через десять лет от вас отлетит обаяние молодости и свежести. На смену им пусть придут требовательность и строгость художника. А это и есть «вторая молодость» артиста. Она, эта «вторая молодость», не покинет вас до конца дней.

Разве можно сказать, что **М.Н. Ермолова** и **К.С. Станиславский** к концу своей жизни стали «старичками»? Разве **Б.В. Щукин** и **Н.П. Хмелев** в зените славы обросли жирком?

Каждой новой ролью они держали экзамен, а после премьеры, наедине с собой, спрашивали: а что я преодолел в себе, с каким своим недостатком справился в сегодняшнем спектакле?..»

В начале XX века театральный мир спохватился и принялся расшатывать «устойчивые» схемы амплуа. В России это начал делать **Московский Художественный театр** под руководством К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Они проповедовали искусство перевоплощения, а значит, актер, сыгравший вчера роль простака, сегодня мог создать образ героя. Или сегодня актриса

выходила в роли комической старухи, а завтра ей предстояло встретиться со зрителями в роли наивной девушки. Этот-то подход к амплуа и стал «золотой серединой», которой придерживается театр и сегодня, хотя поиски подобного «соломонова решения» не обошлись и без смешных моментов. Например, некие театральные деятели призывали в 20-х годах XX столетия заменить все амплуа одним — «взволнованным докладчиком».

А вот в музыкальном театре амплуа — это род ролей (партий), которые артист исполняет в зависимости от своих вокальных данных. Например, существовало такое деление: **бас-буфф, героический тенор, травести** и так далее. Композиторы сочиняли оперы, рассчитывая на определенные вокальные амплуа певца или певицы. Постепенно такое деление оперных исполнителей утратилось, но до сих пор в оперном театре существует деление по характеру голосов.

Самой верной старинным схемам амплуа (партиям) оказалась оперетта. Там до сих пор существуют роли **комика-буфф, коми-**

ка-простака, каскадной певицы и тому подобные роли.

...И все же очень жаль, что русский театр потерял одно амплуа, которое в XVIII веке называлось **петимер**. В дословном переводе с французского это слово означало «маленький учитель», «маленький знаток». А само амплуа петимера требовало от актера изображения светского щеголя, невежественного молодого человека, рабски подражавшего всему заграничному. Согласитесь, в современном мире предостаточно петимеров, и как хорошо было бы, если бы они увидели свои иронические портреты со стороны!

«ВОТ ЭТО БЫЛО ЗРЕЛИЩЕ!»

Часто можно услышать восхищенный отзыв о том или ином спектакле: «Вот это было зрелище!..» Говорящий даже не подозревает, насколько он прав, назвав спектакль зрелищем. Ведь слово «спектакль», пришедшее к нам из латинского и французского языков, как раз и означает «зрелище».

Чтобы тот или иной спектакль увидел свет рампы, состоялся, а попросту говоря, родился, от театрального коллектива требуются совместные напряженные творческие усилия.

Сначала режиссер выбирает для постановки пьесу. Конечно, это не должен быть случайный выбор. Режиссер должен сам понять,

а потом уже объяснить актерам и своим многочисленным помощникам, почему он остановился именно на этом произведении, а не на каком-либо другом. При выборе пьесы режиссером учитываются духовные и эстетические запросы-желания зрителей, возможности данной труппы и десятки других условий.

Когда пьеса выбрана, театральный коллектив приступает к работе над ней. Великие русские режиссеры **Станиславский** и **Немирович-Данченко** считали, что в начале работы над драматургическим произведением необходимо четко представлять замысел спектакля и его цель. Эту цель Станиславский называл **«сверхзадачей»**, а Немирович-Данченко — **«зерном»**.

На этом этапе режиссер действует рука об руку с художником будущего спектакля, который должен подготовить **декорации** и эскизы **театральных костюмов, грима** актеров, чтобы режиссерская сверхзадача-зерно открылась в своей полноте и глубине.

Далее разрабатывается мизансценический рисунок **(мизансцены)**. Как можно догадаться, в ходе спектакля актеры не хаотически двигаются по сцене и не кто во что горазд, а именно так, как задумал режиссер. Когда мизансцены расписаны и продуманы до мелочей, определяется ритм и темп спектакля.

А затем к работе приступают **актеры**. Без их одухотворенного талантливого исполнения ни один спектакль не увидит свет, будь он

даже задуман сверхгениальным режиссером. Репетиции следуют одна за другой, режиссер руководит ими и добивается воплощения того замысла, который был первоначально им задуман.

Наконец спектакль вчерне отрепетирован, сшиты костюмы, созданы декорации, написана или скомпонована музыка, подчеркивающая ход действия спектакля, подготовлены шумы, продумано освещение сцены, расписанное буквально по секундам. Весь театральный коллектив, сосредоточенно работавший как единое целое несколько месяцев, выходит на генеральную репетицию. Часто эта репетиция проходит на публике, и первое мнение тех, кто увидел новое детище-спектакль, очень дорого всем творческим работникам театра. Они хотят получить ответ на основной вопрос: достигнута ли цель, которую они ставили перед собой? Работает ли

сверхзадача режиссера? Потрясает ли, задевает ли за живое новый спектакль?

Когда все эти этапы отработаны, пройдены, назначается **премьера**, а вслед за премьерой следует череда театральных представлений нового спектакля. Некоторые спектакли живут один-два театральных сезона, другие — несколько десятилетий.

ВО ВРЕМЯ АНТРАКТА

Завзятые театралы во время спектакля всегда с затаенным радостным чувством ждут, когда начнется **антракт**. Если перевести слово «антракт» с французского языка, то получится «между» и «действие». Следовательно, антракт — это перерыв между актами спектакля или отделениями концерта, циркового представления.

За небольшое время, пока длится антракт, зрители отдыхают, гуляют по фойе и коридорам театра, идут в буфет, обсуждают увиденное на сцене, разглядывают окружающих, покупают театральные сувениры. В те же самые минуты за кулисами театра отдыхают и актеры, а служащие театра, обслуживающие данный спектакль, успевают сменить декорации, подготовить новые костюмы, парики, необходимый реквизит для дальнейшего хода действия.

Князь В.М. Голицын, знаменитый московский театрал середины XIX века, о котором мы уже говорили в этой книге, так вспоминал атмосферу антрактов в Большом театре:

«Во время антрактов публика, преимущественно дамская ее половина, прохаживалась в фойе, а большинство мужчин отправлялись в кофейную, которая быстро наполнялась таким непроницаемым дымом от папирос, что дышать бывало трудно.

Позади этой кофейни была небольшая комнатка, куда проникали одни избранные по знакомству с хозяином кофейни, завзятые театралы и балетоманы. Вокруг столика, на котором порою красовались бутылки шампанского, быстро опорожняемые, велась оживленная беседа, передавались театральные ново-

сти, более всего из амурной области, завязывались дружбы, а то бывали и ссоры».

У слова «антракт» есть еще одно значение. «Антрактом» называли и называют музыкальную пьесу, которая являлась вступлением к одному из действий (кроме 1-го), оперного или драматического спектакля. Музыкальный антракт исполняется обычно после перерыва, непосредственно перед тем, как поднимут занавес. Прекрасными примерами могут служить антракты к опере Бизе «Кармен», к пьесе «Снегурочка», музыка Чайковского.

«ВСЕ БИЛЕТЫ ПРОДАНЫ»

Если вы хотите узнать, как прошел тот или иной спектакль в любимом вами театре, позвоните в кассы или администратору и задайте этот вопрос. Если в ответ услышите короткое слово: «Аншлаг!», значит, всё в порядке — спектакль прошел прекрасно.

Слово «аншлаг» — немецкое и переводится как «объявление, афиша». А означает оно прежде всего специальное объявление с кратким содержанием «Все билеты проданы», которое часто вывешивают у театральной кассы. За билетами на спектакль, перед началом которого в кассе постоянно красуется аншлаг, стоит «поохотиться», что, впрочем, безо всякой подсказки и делают истинные театралы.

ЗВУК, РОЖДЕННЫЙ ЗРИТЕЛЯМИ

Есть в театре такой звук, который заранее невозможно запрограммировать. Почему? Потому что его рождают зрители. То этот звук напоминает глухое бормотание капель ленивого дождя, то гром воды горной реки, то шум морского прибоя. Конечно, речь идет об **аплодисментах.**

Каждый человек, который хотя бы однажды бывал в театре, знает: свое удовольствие от спектакля или положительные эмоции после прослушивания отдельного монолога, арии нужно выражать не топаньем ног, не свистом, ни еще каким-либо иным способом. В театре принято аплодировать, рукоплескать.

Впервые до этого нехитрого выражения зрительских чувств додумались в Древнем Риме. Там даже разработали специальную

систему аплодисментов, имевших разные значения. Аплодисменты оказались так разумны в театре, так пришлись к месту, что зазвучали в театрах всех последующих времен. К нам, в Россию, аплодисменты пришли в конце XVIII века и, наверное, будут существовать всегда, пока есть на свете театр.

Бурные продолжительные аплодисменты называют **овацией**. Если актер сумел заслужить овацию, значит, он — талантливая личность.

БИС! БРАВО!

«Бис!», «Браво!» — вот два волшебных театральных слова, которые заставляют стремительно течь в жилах кровь и электризуют тело. А душа от этих слов летит под потолок взволнованной птицей. И подобные ощущения посещают не только актеров, но и потрясенных зрителей.

Слово «бис» пришло к нам из латинского языка и означает «дважды». Бис — это восклицание и выражает требование повторения особо понравившегося номера, монолога, сцены, арии.

«Браво» — слово итальянское, что значит «отлично». Браво — возглас одобрения. А самое высокое одобрение в театре принято выражать возгласом **«Брависсимо!»**.

...Один из миланских опереточных театров посещала слишком «горячая» публика.

Она бесконечно бисировала арии и куплеты, требуя их повторения; спектакли длились чуть ли не до утра.

Антрепренер этого театра решил бороться с восторгами зрителей, поэтому повесил в театре следующее объявление: «Зрителей, желающих повторения арии или куплетов, просим сообщать в антрактах свои фамилии театральной конторе. По окончании спектакля желание их может быть исполнено после внесения дополнительной платы, равной стоимости билета, приобретенного на данное представление»... Надо ли долго расписывать, что после этого приглашения миланская публика ограничивалась исключительно вежливыми короткими аплодисментами?

РЕКЛАМА НА ПАПИРУСЕ

Интересно, как оповещали людей о предстоящем театральном действии в далекие времена в Египте, Древней Греции, Древнем Риме? Рисовали объявления на папирусах! А еще — на окрашенных в белый цвет зданиях, на особых деревянных досках, колоннах с четырьмя гранями. Всё это были первые театральные **афиши.**

Средневековье предпочитало оповещать население об увеселительных представлениях с помощью глашатаев. Ездили по городам да се-

лениям громогласные люди и кричали: «Спешите видеть! Только в нашем городе! Новая мистерия из жизни Богоматери!»

Но те афиши, к которым привык современный мир, впервые появились лишь в XVI веке во Франции. Их вывешивали у входа в театр и в многолюдных местах. Любопытные могли прочитать название исполняемого произведения, а также занимательно изложенный сюжет предстоящего спектакля. Имена авторов и исполнителей стали появляться на афишах только в XVII веке.

Одна из первых русских афиш, расклеенная по Петербургу накануне 30 января 1763 года, сообщала, что в связи с коронацией и восшествием на престол Екатерины II три дня по городу «будет ездить большой маскарад, названный «Торжествующая Минерва», в котором изъявится Гнусность пороков и Слава добродетели. По возвращении оного к горам начнут кататься, на сделанном на то театре представят народу разные игралища, пляски, комедии кукольные, гомус-покус и разные телодвижения...»

Когда в городах начали строить по нескольку театров, их руководители договаривались о том, что афиши того или иного храма Мельпомены должны быть определенного цвета. Так, в Париже театр «Бургундский отель» выпускал афиши красного цвета, «**Комеди Франсез**» — зеленого, «**Гранд-Опера**» — желтого.

...С афишами связано много забавных историй. Например такая.

Как-то один из провинциальных русских театров приехал на гастроли в маленький город. Всё в том городе встало на дыбы. Театр приехал! Настоящее событие, о котором будут говорить в каждом втором доме несколько месяцев!

Гастролеры повесили афишу: «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Всё ясно — решили дать гениальную пьесу Бомарше. А местная публика пришла в негодование: «Два часа до начала, а какой спектакль играть, так

еще и не решили — то ли «Безумный день», то ли «Женитьбу Фигаро»!..»

В XVIII–XIX веках скромные театральные афиши превратились в афиши-плакаты, достигшие высокого художественного уровня. О сегодняшнем дне даже и говорить не приходится: каких только афиш не увидишь на улицах, в зданиях, у подъездов театров! Целую художественную галерею увидишь. А потом будешь долго мучиться: на какой все-таки спектакль пойти, какая афиша оказалась привлекательнее?

УРОК «БОЧКАМ»

Совсем недавно в театрах России и всего мира существовала одна симпатичная традиция: давать **бенефисы**. Бенефиса заслуживали только яркие, талантливые актеры. Тогда денежный сбор от такого бенефисного спектакля шел или полностью актеру, или доставался ему частично, или делился на нескольких актеров, которых называли «бенефициантами».

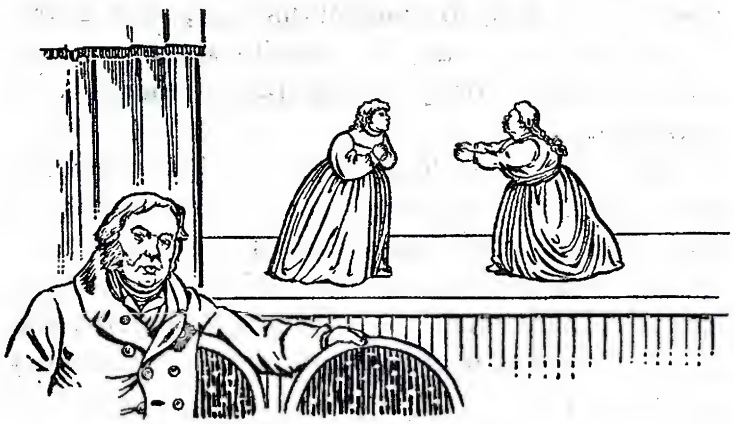
Первый бенефис (кстати, это французское слово означает «барыш, польза») состоялся во Франции в 1735 году. Затем бенефисы распространились везде, где работали театры. Деньги, вырученные во время бенефисов, были неплохим подспорьем к актерскому жалованью.

В России бенефисы начали давать с 1783 года, а в 1908 году в Императорских театрах их запретили. Часто бенефициантами становились не только актеры, но и композиторы, драматурги.

Но все же главным достоинством бенефисов оказывался не презренный металл — деньги, а возможность дать актеру блеснуть своим талантом, оказаться в центре внимания публики. Поэтому часто для бенефиса того или иного исполнителя было принято сочинять бенефисную роль.

...Знаменитая русская актриса **Екатерина Семенова** решила играть в свой бенефис комедию **Ивана Андреевича Крылова** (1769–1844) «Урок дочкам». Себе в пару Семенова пригласила оперную певицу Софью Самойлову. В то время обе они были матерями семейств в почтенных летах и дородных телах.

Когда бенефис завершился, у драматурга, баснописца Крылова, спросили: «Каково ваше



мнение о спектакле?». «Что ж, — отвечал он, — жаловаться не на что. Актрисы опытные, сыграли довольно хорошо. Вот только название комедии следовало бы поправить: это был урок не дочкам, а «бочкам».

ТИХО... РОЖДАЕТСЯ НОВАЯ ЗВЕЗДА

Довольно часто, купив перед началом представления программку, зрители могут прочитать напротив той или иной фамилии актера (актрисы), исполняющих ту или иную роль в спектакле, слово **«дебют»**. Что это значит? Только то, что у актера, скажем, Иванова (или у актрисы Петровой), сегодня первое в жизни представление на сцене или в данном театре. Согласитесь, очень волнующий день — и для дебютанта, и для зрителя. Кто знает, может быть, сидящие в зале присутствуют при рождении новой звезды сцены?

С XVIII века в западноевропейском и русском театрах дебют стал решающим условием при зачислении актера или актрисы в труппу театра. Руководители театра очень чутко прислушивались к тому, как реагируют зрители на игру нового исполнителя: аплодируют ли, шикают или равнодушно гудят. Если зрители внимательно и благодарно приветствовали новичка, судьба его была решена: его брали на работу в театр, начисляли жалованье. В крупных театрах неизвестному

актеру давали по три, а во Франции в отдельных случаях даже по десять дебютов.

...Если вам довелось попасть на чей-то дебют, будьте снисходительны, внимательны и наблюдательны. Ах, вам понравилась игра новичка? Тогда не жалейте аплодисментов, возьмите у дебютанта автограф. Вполне вероятно, вам редкостно повезло, потому что вы присутствовали на первом выступлении будущего кумира тысяч и миллионов людей.

«ХОРОШУЮ ТРУППКУ НЫНЧЕ СОБРАЛ»

В прошлом веке, в каком-нибудь уютном ресторане, где собирались поклонники Мельпомены, можно было в начале театрального сезона услышать следующие откровения антрепренера: «Хорошую труппку нынче собрал. Чистенькая труппка, честная. Актеры как на подбор, всё таланты, алмазы; любовник с гардеробцем. У героини пятнадцать пудов багажа. Даже комик не свинья какая-нибудь, а огурчик приятный».

О какой такой «труппке» (вернее, **труппе**) судачил антрепренер? Всего лишь о творческом коллективе театра.

В зависимости от вида представлений различают **драматические, оперные, опереточные, эстрадные, цирковые** и другие труппы. Бывают труппы **смешанные**: они состоят из акте-

ров драмы, оперетты, оперы. Если того требуют обстоятельства, собираются труппы, работающие на двух языках: в XIX веке в России работали малороссийско-русские труппы.

В XVI—XVIII веках труппы часто называли по именам или титулам своих покровителей: в Англии, например, работали труппы «Слуги лорда-камергера» и «Слуги лорда-адмирала». Часто театральные коллективы носили имена актеров, которые их возглавляли: например труппа Мондори во Франции, или антрепренера: труппы Дж. Локателли и Н.С. Титова в России.

Понятие «труппа» живо и поныне. В театральном мире часто можно услышать: «Труппа Большого театра», «У театра оперетты — очень сильная труппа».

«ТЕАТР ОТКРОЕТСЯ ЧЕРЕЗ ТРИ НЕДЕЛИ!»

В этой книге несколько раз встречалось слово **«антрепренер»**. До недавних пор считалось, что профессия антрепренера ушла в историю, но сегодняшний день доказывает обратное: эти деятельные люди снова нужны миру искусства.

Французское слово «антрепренер» переводится как «предприниматель», а означает — владелец, арендатор, содержатель частного зрелищного предприятия — театра, цирка и

так далее. В Англии антрепренеров именовали менеджерами, в Италии — импресарио, в Америке — продюсерами.

Одним из первых антрепренеров в истории театра можно назвать француза **Л. Эпероньера**, который заключил договор с актрисой М. Фере еще в 1545 году, то есть в XVI веке.

Среди антрепренеров были и такие, кто рассматривал содержание театра как источник дохода, например современник Шекспира **Филип Хенсло** (год рождения неизвестен–1616) — крупнейший лондонский театральный предприниматель, владевший театрами «Роза», «Фортуна», «Надежда», и такие, которых с театром связывали творческие узы. В XVI — XVII веках это и **Джеймс Б. Бёрбедж** (ок. 1530–1597), и его сын, великий актер **Ричард Б. Бёрбедж** (ок. 1567–1619), руководившие театрами «Глобус», «Блэкфрайерс», «Театр», и, конечно же, блистательный **Мольер** — драматург, режиссер и актер, и выдающийся английский актер XVIII века **Дэвид Гаррик** (1717–1779).

Ричард Бербедж

В каждом веке было много своих преданных служителей Его Величества Театра.

В России антрепренеры появились в XVIII

веке. Это были настоящие сподвижники сцены. Среди них — антрепренер **Карл Книпер** (годы рождения и смерти неизвестны), работавший в Петербурге в 1779–1783 годах и соорудивший на Царицынском лугу Деревянный театр. В этом храме искусства творила драматическая труппа под управлением И.А. Дмитриевского, в 1782 году впервые сыгравшая знаменитую пьесу **Дениса Ивановича Фонвизина** (1745–1792) «Недоросль».

Дэвид Гаррик

Россия знала сотни достойных антрепренеров. Вот некоторые имена — А.А. Рассказов, Н.Н. Синельников, Н.И. Собольщиков-Самарин, А.А. Бренко, С.П. Дягилев и многие-многие другие.

В театре прошлых времен от антрепренера зависело многое, если не всё: жалованье актеров, в каком здании станет давать труппа представления, создание декораций, костюмов, распространение афиш, билетов, маршруты гастролей... Иногда даже успех спектакля.

...**Николай Николаевич Синельников** (1855–1939) — русский актер, режиссер, педагог — был и антрепренером. Однажды он приехал со своей труппой в Харьков. Но к

началу сезона из-за болезни не приехала знаменитая драматическая актриса Полевицкая, которую харьковчане обожали. Пришлось срочно готовить для выступлений артистку Барановскую, и Синельников репетировал с нею сам.

Первый акт спектакля Барановская провалила. Публика пришла в негодование. В антракте Синельников влетел в гримерную к Барановской, встал перед ней на колени и страстно воскликнул: «Вы даже представить себе не можете, какая вы актриса!» Он целовал ей руки, обливался слезами и... Барановская воодушевилась! Она с таким подъемом провела свою роль, что публика устроила ей овацию.

Антрепренер Синельников после этого случая любил приговаривать: «Актеры — это дети. Лаской с ними что угодно сделаешь». Но тут же оговаривался с ухмылкой: «Дети-то они дети, да не просто, а сукины дети!»

...В конце XIX века в Петербурге работал театр под названием «Аркадия». Петербуржцы его очень любили. Владели «Аркадией» три антрепренера — Г.А. Александров, Д.А. Поляков и известный на всю Россию М.В. Лентовский.

Проработав два года, «Аркадия» сгорела — строение театра было деревянным. Когда антрепренеры собрались вместе, чтобы обсудить положение, Поляков плакал, приговаривая: «Все погибло, мы — нищие». Александров не

мог вымолвить ни слова, а Лентовский, обойдя пожарище, заявил: «Будем строить новый театр, временный, безопасный, в один ярус. Объявляйте завтра же, что «Аркадия» откроется через три недели!»

И через три недели «Аркадия» открылась! А еще через три месяца были вновь восстановлены все сгоревшие постройки. Нарядная «Аркадия» вновь манила поклонников Мельпомены в свои стены. Сад в здании театра благоухал тропическими растениями. В гигантском бассейне плескались экзотические рыбы. Бурный водопад низвергался с искусственных скал, радуя зрителей. Играл духовой оркестр...

Что и говорить: если антрепренер — настоящий, то он и работает как Бог.

ПРЕМЬЕРА — БЫТЬ ПРАЗДНИКУ!

Какое радостное слово — премьера! Оно и смысл несет в себе радостный: ведь слово «премьера» означает «первая»! А раз первая, быть празднику! Значит, вскоре пройдет либо первое публичное платное представление нового или возобновленного спектакля, либо прогремит новорожденная цирковая либо эстрадная программа только-только «с иголочки». Но все же, когда произносят слова «театральная премьера», зритель тут же понимает: речь идет о новинке театра.

Если театру предстоит выпустить на суд зрителей премьеру спектакля, напряженно работает весь театральный коллектив: от главного режиссера до билетера. Премьера — это событие в театральном мире; каждый спектакль, который уже известен не одному поколению зрителей, был когда-то премьерой.

От слова «премьера» произошли и слова — **премьер** и **премьерша**. Если об актере или актрисе говорят: «Премьер», «премьерша», значит, они — счастливчики. Их творческая судьба сложилась наилучшим образом. Эти люди занимают первые места в труппе театра, им дают играть самые ответственные роли, и события их жизни у всех на устах, у всех на виду. Например такие.

...Замечательный американский актер **Айра Олдридж** (1805–1867) был негром с бешеным темпераментом. Его коронной ролью, конечно, считался Отелло. Олдридж к финальной сцене так «входил» в роль, так «на-

калялся», что глаза его наливались кровью, изо рта шла пена. Актрисы, игравшие роль Дездемоны, боялись играть с премьером Олдриджем.

Однажды во время московских гастролей у актера спросили, каково его впечатление от спектакля, который он только что сыграл. «О, ваша актриса Никулина-Косицкая очень нервничала! — ответил Айра. — Зря. Я сыграл Отелло более трехсот раз. За это время задушил всего трех актрис, зарезал, если мне память не изменяет, одну. Согласитесь, процент маленький. Не из чего было так волноваться вашей московской Дездемоне!»

...Премьер московского Малого театра знаменитый актер **Василий Игнатьевич Живокини** (1805–1874) играл в очень слабой пьесе «За-зе-зи». По ходу действия персонаж Живокини должен был посмотреть в лорнет и увидеть... Алжир.

В очередном спектакле любимый москвичами премьер посмотрел в лорнет и вместо: «Я вижу Алжир» — произнес: «Я вижу Москву, театр, бенефис Живокини. Играют «За-зе-зи». Какая же это мерзость!»

Публика после этой «отсебятины» Живокини пришла в восторг, а пьесу сняли с репертуара...

Считалось, что «премьерство» было распространено только в прошлых веках и мешало выдвигаться на первые роли молодым талантливым актерам. Вряд ли это так. Премьерство

и поныне царствует в театрах. Как в ушедших временах, так и сегодня есть лидеры сцены, а вокруг них складываются и живут всевозможные театральные группировки.

КОЧЕВОЕ И ОСЕДЛОЕ ЖИТЬЕ-БЫТЬЕ

Заядлый театрал с ходу поймет следующее утверждение: «Через две недели в нашем городе открывается театральный **сезон**». Или: «В конце прошлого театрального сезона дебютировала очень талантливая актриса Иванова».

Что такое театральный сезон? Ответ прост: это часть года, в течение которой театр показывает свои спектакли публике. Обычно у театра есть свое здание, свой родной дом, где в течение театрального сезона идет по два-три спектакля ежедневно, где работают цеха, обслуживающие спектакли (реквизитный, бутафорский, костюмерный и так далее), где в кассе продают билеты, где жизнь бьет ключом.

После окончания театрального сезона театральные коллективы обычно уезжают на **гастроли**. Наступает кочевая, полная новых встреч, приключений, больших и малых событий жизнь.

...Гениальный итальянский певец XX века **Энрико Карузо** (1873–1921) любил путешествовать по странам. Однажды в очередной раз он приехал на гастроли в Париж. И надо же было

такому случиться — после первого выступления в оперном театре он простудился.

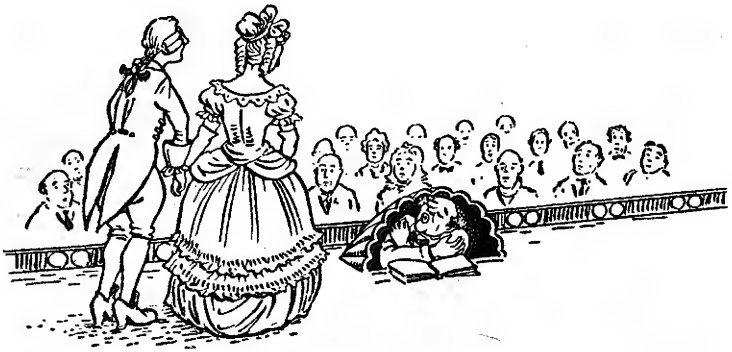
Директор оперы страшно разволновался и рассердился: «Что мне теперь делать?! Теперь вы в течение всех гастролей больше не выйдете на сцену! Не понимаю: как, где вы могли простудиться?!»

Карузо спокойно ответил: «Я объясню... Сперва — зал, раскаленный энтузиазмом публики, потом — буря оваций, и, наконец, — холодный прием у критики. Разве всего этого не достаточно для простуды?!..Что касается нынешних гастролей — ничего страшного, я готов приехать к вам в следующий раз, когда вылечу горло».

Гастрольные поездки с их романтикой и напряженной работой — в крови у актерского племени. Ведь давным-давно, пока театры не осели в крупных городах, не обзавелись собственными помещениями, кочевая жизнь для театральных трупп была такой же привычной, как для современного горожанина ежедневные поездки в общественном транспорте.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ НЕВИДИМКА

В театре много «невидимых» профессий: **гример, костюмер,** режиссер по сценическому звуку, **бутафор...** Представители этих профессий — невидимки для зрителей, и тру-



дятся они за кулисами, не появляясь на поклонах после представлений.

Но самый главный театральный невидимка — это суфлёр. Без него может случиться неприятность из неприятностей: спектакль собьется с ритма — актеры либо будут немо присутствовать на сцене, либо начнут нести отсебятину, не имеющую ничего общего с авторским текстом.

...Вот театральная история, которую уже несколько десятилетий пересказывают артисты. Случилась она в одном из провинциальных российских театров. Некий актер Выходцев перевирал до неузнаваемости фамилии, особенно иностранные. В тот легендарный теперь вечер шла трагедия Гёте «Торквато Тассо». Суфлер из будки подал реплику Выходцеву: «А вот и сам Торквато Тассо». Актер молчал. Суфлер снова подсказал: «...Торква-то Тас-со». И тут Выходцев «выдал»: «А вот и сам квартальный Тарасов... с ква-

сом», — довершил он свою реплику после короткого раздумья.

Слово «суфлер» происходит из французского языка и переводится довольно прозаически «дуть, поддувать». Обязанности суфлера — незаменимого театрального работника — состоят в подсказывании актерам текстов ролей. Если школьника, который свистящим шепотом подсказывает товарищу, переминающемуся у доски, строгий учитель выгоняет из класса, то суфлеру за подсказки в театре все только благодарны.

Сидит суфлер в специальной суфлерской будке: она расположена в центре сцены, у линии занавеса (или в одной из боковых кулис) и скрыта от зрителей щитом-раковиной. Работа у суфлера сродни актерскому ремеслу: невидимка в тесной будке проговаривает и проживает весь спектакль, как и артисты, исполняющие роли. Но иногда, в исключительных случаях, суфлеры покидают свою будку...

...Знаменитейший актер Александринского театра **Константин Александрович Варламов** (1848–1915) появлялся на сцене, почти никогда не зная текста роли. В современных ему пьесах он выходил из положения, неся «отсебятину», которая подчас была талантливее авторского сочинения. А вот в классическом репертуаре Варламов надеялся только на помощь суфлеров.

Однажды в «Александринке» спектакль «Дон Жуан» поставил знаменитый режиссер

Всеволод Эмильевич Мейерхольд. По его задумке со сцены убрали суфлерскую будку для того, чтобы действие максимально было приближено к зрительному залу. Также Мейерхольд строго потребовал от актеров, чтобы они выучили назубок свои роли. Варламов, игравший Сганареля, никак не мог с этим требованием справиться; начались ссоры с Мейерхольдом.

Острое положение спас художник-постановщик «Дон Жуана», знаменитый театральный маэстро **Александр Яковлевич Головин** (1863–1930). Он придумал следующий трюк: по обеим сторонам сцены поставил ширмы, и спектакль начинался с того, что к ним выходили «суфлеры» в пудреных париках, в камзолах, с внушительными фолиантами под мышками. Они садились за ширмами и начинали «играть» свою привычную работу... суфлеров. Варламов со слезами радости на глазах благодарил Головина, приговаривая: «А то этакую уймищу текста выучить... Уж не молоденький я!»...

В музыкальном театре — опере, оперетте — есть свои суфлеры. Только они следят за ходом спектакля по клавиру и, естественно, подсказывают нужную музыкальную фразу, если исполнитель забыл роль или запутался.

В конце XIX — начале XX веков мировая театральная жизнь была настолько насыщенной, что некоторые театры умудря-

лись за сезон показывать огромное количество представлений (каждый спектакль готовился за 2—3 репетиции). Тут уж у суфлеров было столько работы, что знай успевай языком шевелить!

ПАРТНЕР АКТЕРА — ЗРИТЕЛЬ

Да, именно так. Ведь для зрителя работают авторы, режиссеры, актеры, все технические и художественные службы Его Величества Театра.

Зритель — необходимый партнер актеров. И когда люди, сидящие в зале, смеются, плачут, аплодируют, погружаются в молчаливое сопереживание, искренне выражают свои чувства, тогда рождается необъяснимое чудо: творческая атмосфера спектакля. Рождается сам спектакль.

Только когда в креслах зрительного зала сидят заинтересованные, эмоциональные люди, зрители, актеры играют на таком подъеме, о котором невозможно помыслить даже на генеральной репетиции. Поэтому, если уж вы пришли в театр, постарайтесь быть неравнодушными, попытайтесь стать достойными партнерами тех людей, которые дарят вам чудо спектакля.

О зрителях, их реакциях во время спектаклей существует множество историй. Несколько стоит привести.

...Однажды в Мариинском театре в 1917 году произошло необычное происшествие. Шло представление оперы «Князь Игорь». Когда известный певец **Павел Захарович Андреев** (1874–1950), исполнявший партию Игоря, запел: «О, дайте, дайте мне свободу!» — место в опере патетическое, философское, — зрители поднялись со своих мест, зааплодировали и закричали: «Ура!».

...**Николай Карлович Милославский** (настоящая фамилия Фридебург, 1811–1882) — известный провинциальный актер и режиссер, изображал умирающего Моора в трагедии Шиллера «Разбойники». Милославский произносил эту часть своей роли очень слабым голосом. С галерки зрители закричали: «Громче!»

Милославский ничуть не смутился и пояснил на весь зал громким голосом: «Моор умирает, громче говорить не может»...

Во все времена существовала такая одержимая часть зрителей, которую называли **театралами**. Это те люди, без которых не обходится ни одно представление, ни одна премьера, это те, кто знает по именам и отчествам не только всех актеров, но даже и актеров-статистов, костюмеров и суфлеров. Заядлые театралы в курсе всех театральных событий, происшествий; у них есть в театре свои любимцы-актеры. Короче говоря, театралы в зрительном зале и за кулисами — свои люди.

Например, в Москве XIX века завзятые театралы, если они не спешили в театр, всегда собирались в двух местах: днем — в кондитерской Трамбле на Кузнецком мосту, вечером — в ресторане гостиницы Шевриэ в Газетном переулке. Вот где текли истинно театральные речи! Вот где узнавались самые свежие новости и сплетни! Вот где осмеивались недруги, не разделявшие восторгов театралов по поводу игры того или иного актера!

Среди московских театралов того времени бывали разные чудаки: некий гусар со средствами, который разъезжал по Москве в санях из розового дерева; красавец богатырского роста, на которого частенько рисовали карикатуры в театральные журналы; богатый пожилой помещик, обвенчавшийся с выпускницей балетного училища в походной церкви, где священник венчал кого угодно и на ком угодно безо всяких формальностей...

Велик мир Театра. Столько интересных судеб вмещает он — и актерских, и зрительских, и каких угодно других. Может быть, и ваше имя однажды прозвучит в театральных историях-воспоминаниях. Лучше было бы, если бы это воспоминание запечатлело вас — зрителя, тонко чувствующего, сострадающего, понимающего душой актерскую игру. А не такого, как зрителя-слугу, оказавшегося в театре волею случая.

...Во времена Николая I один барин, узнав, что его слуга никогда не видел спектак-

ля, отпустил его в театр. На другой день любопытный барин поинтересовался у слуги: «Понравился ли тебе театр?». «Еще как понравился», — ответил слуга. «А что именно и более всего тебе пришлось по душе?» — расспрашивал барин. «Да всё: светло, тепло, пребогатейшая люстра, так и горит, народу много, ложи наполнены знатными господами и барынями, музыка играет. Праздник, да и только». «Ну, а спектакль, спектакль? Что ты вынес из него?» «Когда занавес подняли, да актеры стали разговоры разговаривать про свои дела между собою, я и слушать их не стал», — честно отвечал простодушный слуга...

Каждый истинный зритель знает: когда сидишь в зале театра и с горячим сердцем наблюдаешь за жизнью, которая разворачивается на сцене, — нет тебя счастливей человека на земле. По крайней мере пока длится спектакль. А барский слуга в театре оказался случайным человеком.

МОЗАИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ВИДОВ И ЖАНРОВ

«МЕДВЕЖЬИ ПРАЗДНИКИ»

...Сородичи спешно собирались на поляну. Ранним утром самые сильные и ловкие мужчины племени должны отправиться на охоту, чтобы добыть лося, а сейчас начинался обряд, чтобы эта охота оказалась удачной.

Удачу надо обязательно приманить, тогда охотники настигнут и забьют лося. Добудут лося — будет пища. А раз будет пища, значит, жизнь племени продолжится.

Глухо звучал бубен, мощно ухали охотники, танцевавшие у костра. Обрядовый лось — охотник в лосиной шкуре — был пуглив и силен, быстроног и мощен... Сородичи-зрители подпевали участникам обряда, в каждом сердце крепла вера: охота окончится победой.

Театр возник из игр и обрядов, а обряды и игры сопровождали человека с седой древности. Люди извечно любили состязаться друг с другом, учили детей ловкости, меткости, смелости — вот и придумывали всё новые и новые игры.

Также люди верили в то, что победу, успех, удачу, смерть врага и так далее можно притянуть, приманить, выпросить у высших сил, — вот и изобретали всё новые обряды. В любом веке, любой эпохе можно отыскать игры и обряды — истоки театральных жанров. Первобытные люди преображались то в животных,

на которых охотились, то в своих умерших сородичей, то в фантастических духов.

Времена Древней Греции были буквально пропитаны духом зрелищ и всяческих состязаний — агонов. Чего только стоили театрализованные представления, когда друг с другом соревновались древнегреческие драматурги!

В средние века люди обожали театрализованные процессии ремесленников и массовые игры, приуроченные к приходу того или иного времени года: популярны были борьба Зимы и Лета, выборы «майских королей» и других персонажей игр.

А пляски в масках у всех народов земного шара! А русские масленичные и святочные игрища! Или игры с изображением священного животного: «медвежьи праздники» народов Севера, шествие с «драконом», танцы «львов» в Китае...

Наши предки обожали игры в животных. Они играли и в «кобылку», и в «медведя», и в «козу», и в «коршуна»... У земледельцев

существовали свои развлечения — игры в «ленок», «капустку», «маки-маковочки»...

До сих пор известны бытовые и детские игры: «в школу», «царя горы», «казаки-разбойники», «магазин», «дочки-матери» и многие другие.

Несомненно, среди тех, кто участвовал в различных играх и обрядах, оказывались особо одаренные исполнители, мы бы сказали — талантливые актеры. Они-то и оказались теми людьми, кто однажды начал профессионально играть в народных представлениях.

Игры и обряды можно считать первым театральным жанром.

ПРАЗДНИКИ-ГИГАНТЫ

...«Если не перестанешь безобразничать, не видать тебе Робина Гуда как своих ушей!» — строго говорила сыну мать. В XVII веке, в Англии, в мае, это предупреждение срабатывало лучше ремня или шлепка. Ведь мать грозила малышу тем, что могла лишить его великого удовольствия — побывать на всенародном празднике, посвященном легендарному герою Робину Гуду.

Этот праздник относился к сотням других, подобных ему, известных в театральном мире как **массовое действо.**

Массовые действа — это театрализованные зрелища, в которых принимают учас-

тие огромные массы народа — исполнители и зрители.

Зарождаться массовые действа начали в древнейших играх и обрядах, затем пришлись по вкусу народам Древней Греции, Рима. Средние века вообще не обходились без массовых действ. Что и говорить: каждый век уважал театрализованные представления с гигантским количеством народа.

Перед любым массовым действом шла грандиозная подготовка. Сочинялся сценарий, шились костюмы, репетировали актеры, специально оборудовались стадионы, площади, улицы, а иногда и целые города. Закупались еда, напитки, всяческая праздничная мишура. Музыканты настраивали свои инструменты, разучивали новые мелодии. Суета поднималась неимоверная. И стар и млад, вельможи и бедняки, мужчины и женщины, ученые и солдаты — все ждали великолепного праздника, на котором будет весело и хорошо.

В XVIII веке, когда в Европе вскипела буржуазная революция, впервые появились представления, проникнутые революционным пафосом и настроениями. Они стали частью народной жизни. Оратории, политические аллегории, пантомимы воспевали героев, а сатирические песенки и фарсы обличали врагов народа.

В Париже, на Марсовом поле, 14 июля 1790 года в грандиозном празднестве участвовали представители из 83 департаментов

Франции. Поистине, в тот день Марсово поле бурлило, как штормовое море!

В России массовые действа поначалу посвящались сельским праздникам. В XV–XVI веках они стали частью церковных богослужений. Особенно известным было так называемое **«Пещное действо»**.

«Пещное действо» разыгрывалось 17 декабря в Москве, в Успенском соборе, а также, вполне вероятно, в Новгороде и других городах. Это была инсценировка библейского рассказа о трех отроках, отказавшихся поклониться идолам ассирийского царя Навуходо-

носора. За неповиновение отроков бросили в горящую печь, откуда их спас ангел, посланный Богом... Роли «халдеев» (воинов) исполняли **скоморохи**.

Очень полюбились в России массовые действа после грозных октябрьских событий 1917

года. Надо же было чем-то взбодрить униженный, запуганный, голодный народ.

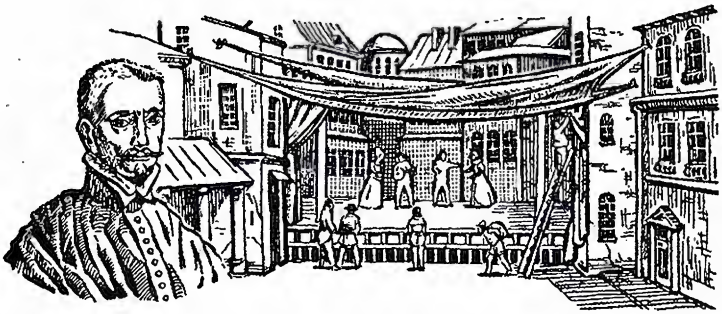
Названия этих массовых действ сегодня уже смотрятся как исторический хлам: «Действо о Третьем Интернационале», «Мистерия освобожденного труда», «Взятие Зимнего дворца», «Борьба труда и капитала» и так далее.

Праздники-гиганты не миновали и наши времена: многие из вас тоже прекрасно знают, что такое массовое действо, если вы побывали на праздниках, посвященных 850-летию Москвы, 200-летию А.С. Пушкина. А ваши родители наверняка помнят, с каким размахом проходила в Москве спортивная Олимпиада-80. Это была не Олимпиада, а праздник, не прекращавшийся несколько дней подряд!

КТО НАПИСАЛ 400 АУТО?

...Однажды слугу гениального испанского драматурга **Лопе де Вега** спросили: «Над чем сейчас работает твой хозяин?». «Сочиняет очередное **ауто**, — важно ответил слуга. — Насколько я понимаю в искусстве, мой господин войдет в историю как неистощимый церковный сочинитель...»

Слуга Лопе де Вега оказался прав наполовину: его хозяин навсегда остался в мировой истории потому, что был гениальным



драматургом, написавшем такие пьесы-жемчужины, как «Собака на сене», «Овечий источник», «Учитель танцев», и многие другие. Всего же Лопе де Вега сочинил 2200 пьес светского и религиозного содержания. Из них 400 были ауто...

Что же это такое — загадочное ауто? Это род драматических представлений в одном действии на библейские и евангельские сюжеты.

Ауто возникли в XIV веке и особенно прижились в Испании и Португалии. Поначалу они были примитивными и исполнялись 3—4 актерами-любителями. Но в XVI—XVII веках ауто стали пышными зрелищами. Их ставили под открытым небом, на специально сооруженных подмостках. Их сопровождали массовые процессии-шествия. Мощь, красота, величие потрясали воображение участников и зрителей.

Церковь любила ауто: ни одно праздничное богослужение не обходились без этого «священного» театра. Но вот беда: исполни-

тели бытовых ролей всё чаще и чаще шутили, всё больше народного юмора примешивалось к величественным драматическим представлениям. А там и **сатира** на духовные лица появилась. Но кому же приятно, когда в собственном доме над тобою смеются? Поэтому в XVIII веке постановки ауто прекратились.

КАК ЦАРЬ ПЕТР МАСКАРАДЫ ВВОДИЛ

Когда ты готовишься к какому-либо празднику — Новому году, Рождеству, школьному балу, — то обязательно или покупаешь, или сам мастеришь **маскарадную маску**. От предвкушения того, что она скроет лицо и ты сможешь вдоволь повеселиться, пошутить среди гудящей толпы на празднике, тебя охватывают самые радужные настроения...

Обычай появляться в масках и особых костюмах — исторических, сказочных, этнографических — появился давным-давно. Здесь вновь необходимо упомянуть наших предков, еще в античные времена наряжавшихся в диковинные костюмы, скрывавших лица масками, когда они отправлялись на ярмарочные представления, масленичные гулянья, земледельческие праздники... Это-то и были первые **маскарады**, а их наши предки обожали.

С XIII–XIV веков в некоторых европейских странах народ пристрастился к гулянь-

ям под открытым небом. Эти гулянья называются **карнавалами**. Когда в средневековые времена проходили городские праздники, то представители ремесленных цехов тоже появлялись на них в маскарадных костюмах и масках. И, наконец, маскарадные маска и костюм с улиц и площадей просочились на придворные празднества. Это уже были театральные зрелища — **интерлюдии, морески, маски** и так далее.

Что такое маски? Это увеселительное придворное представление в Англии в XVI–XVII веках, проходившее во время торжественного пиршества, например свадебного. В дорогих маскарадных костюмах, под музыку, на сцене, украшенной богатыми декорациями, актеры-любители и профессионалы шествовали и танцевали; в перерывах между танцами и шествиями выступали певцы и поэты. Причем поэты читали объяснительный текст, чтобы гостям и хозяевам было понятно разворачивавшееся действие.

К середине XVIII века маски подготовили рождение английской оперы.

Мореска (в переводе с испанского означает «мавританская») — это в итальянском театре XVI–XVII веков музыкально-танцевальная сцена. Возникла мореска из старинного мавританского танца, который был популярен в средневековой Испании, а затем завоевал в XV веке многие европейские страны.

Интерлюдия первоначально была коротким сценическим действом в промежутках праздника. Театр XV века без интерлюдий уже не обходился. Как же! Публика с нетерпением ждала, когда иносказательные персонажи — добродетели и пороки — разыграют сценку. Конечно же, актеры-исполнители будут в диковинных масках, а это так интересно!

...Но вернемся к маскарадам. Были они и в России тоже. Царь Петр I, побывав в заморских странах, решил, что лучшего увеселения для русской публики сыскать сложно. Поэтому и вводил маскарады в российскую жизнь в приказном порядке.

Некоторые маскарады были триумфальными празднествами, посвященными тому или иному политическому событию. В 1721 году, после завершения победой России войны России и Швеции, учинили величайший праздник — маскарад. А когда в 1763 году Великая княгиня Екатерина Алексеевна всходила на российский престол, знаменитейший рус-

ский актер Федор Волков поставил в Москве череду маскарадов — театрализованные шествия. Они шли во время коронации новой самодержицы Екатерины II.

Со второй половины XVIII века маскарад превратился в бал. Приглашенные на бал-маскарад обязательно должны были являться в маске и диковинном костюме.

Эта традиция сохраняется и поныне. Вот почему ты спешишь сделать маскарадную маску перед Новым годом.

ЧТО СОЗДАВАЛИ «УПРАВИТЕЛИ ИГР» И «МАСТЕРА ЧУДЕС»

...Два всадника-чужестранца скакали по узким улицам французского городишка. Они приехали из Италии и спешили нанести визит одному влиятельному лицу.

Проезжая мимо центральной площади, всадники присвистнули: там колыхалось море людей. А вскоре ветер донес до ушей путников дикие крики.

«Что это?» — настороженно спросил старшего товарища более молодой всадник. «А... — ответил тот, — мистерию показывают». «Но почему такие страшные крики?» — снова спросил молодой. «Да потому что там, наверное, идет сцена пытки...»

В XIV–XVI веках средневековые города задышали свободнее. Феодалы начали терять

над ними былую власть, а короли еще не успели полностью захватить бразды правления в свои руки. Города на короткое время почувствовали себя самостоятельными. Вот тогда-то и появились **мистерии**.

Мистерия — это жанр западноевропейского средневекового религиозного театра XIV–XV веков. Содержаниями мистерий были сюжеты из Библии и Евангелия, которые чередовались с интермедиями, комедийно-бытовыми эпизодами.

Как только в средневековом городе готовилась ярмарка, сразу же одновременно с ней создавалась очередная мистерия. Устроителями ее были городские власти — муниципалитеты и ремесленные цеха. Играли мистерии ремесленники. Они вносили в содержание живое начало: юмор, бытовые детали, жизненные наблюдения. И конечно, все эти дополнения противоречили основному, библейскому, сюжету той или иной мистерии. Так и повелось: мистерии представляли собой клубок противоречий. Кипение жизненной суеты сочеталось в них с торжественными, нравоучительными истинами священных писаний.

Мистерию знали и любили во всех средневековых городах, но особенно во Франции. В середине XV века **Арнуль Гребан** сочинил мистерию, которая может служить образцом этого жанра средневекового театра. Она называлась «Мистерия страстей Господних», и в ней было около 400 персонажей.

Также была очень популярна «Мистерия об осаде Орлеана». Французы обожали смотреть ее, переживать за ее героев, следить за сюжетом, потому что эта мистерия будила патриотические чувства, рассказывала о стойкости и мужестве горожан, сражавшихся с англичанами.

Мистерии создавались размашистыми мазками: уж если по сюжету шла сцена пытки, то ее играли так, как будто дело происходило в жизни. А если появлялись черти, то зрители хохотали до упаду: столько юмора, веселья было в этой сцене.

Ставили мистерии «управители игр». И каждый из них отвечал за свое дело — организационное, техническое, литературное, сценическое.

Существовали и специальные «мастера чудес»: они придумывали многочисленные театральные эффекты.

С конца XIII века появились «братства», показывавшие мистерии. Особенно было знаменито «Братство страстей Господних». С 1402 года у этого «Братства» было монопольное право постановки мистерий в Париже.

Мистерии исчезли из стран Западной Европы к середине XVI века. Погубило их всеобщее недовольство. Церковных деятелей не устраивали комедийные и бытовые моменты в представлениях, а прогрессивные деятели тех далеких времен не хотели видеть на сценических подмостках сюжеты из священных книг.

Мистерии исчезли, но они проложили путь профессиональному театру, помогли появиться на свет Божий таким жанрам средневекового театра, как **моралите** и **фарс**.

Если умирает старое дерево, успевшее дать молодые побеги, не так грустно.

КАК АЛЕН РЕНЕ ЛЕСАЖ ПОССОРИЛСЯ С «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»

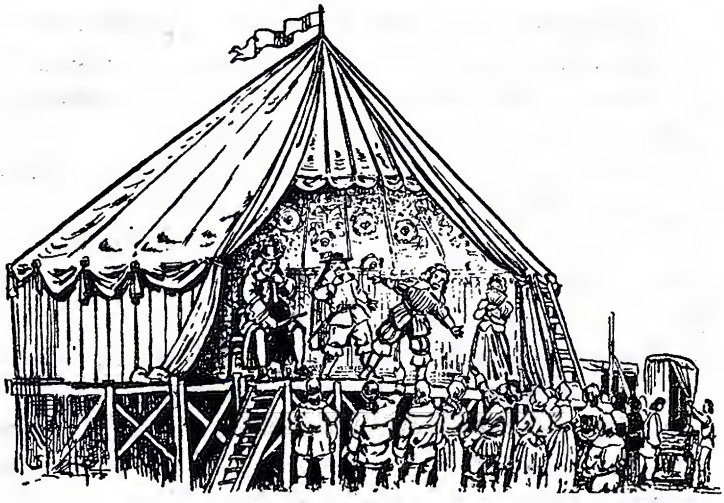
...Какое радостное слово — ярмарка!

На прилавках — тысячи вещей; сотни оживленных покупателей — в новой праздничной одежде; продавцы сыпят прибаутками и готовы расхваливать товары до хрипоты. Играет музыка, снуют ребятишки, а задорный голос зовет на всю ярмарочную площадь: «Спешите! Только для вас мы покажем спектакль «Черная голова»!..»

Во многих европейских странах XVI–XVIII веков **ярмарочный театр** был народным любимцем.

Театр этот возник в средние века. Расчет устроителей ярмарок был прост: для того чтобы привлечь в торговые ряды как можно больше покупателей, на ярмарках устраивались различные увеселения — выступали бродячие **фокусники, акробаты, дрессировщики**...

В XVI–XVII веках городские ремесленники-любители, которые объединялись в шутовские общества (Франция), камеры риторов



Ярмарочный театр

(Нидерланды), кружки мейстерзингеров (Германия), разыгрывали в ярмарочные дни **фарсы, моралите** и другие спектакли, написанные в модных по тем временам театральных жанрах.

С середины XVI века в ярмарочных театрах начали выступать профессиональные актеры. Они много импровизировали, то есть играли на сцене так, как их вели вдохновение и настроение. **Юмор, сатира,** жизнерадостность — вот главные черты ярмарочного театра. Их обожали великие драматурги **Шекспир** и **Мольер**. Многие пьесы этих театральных титанов сочинены в традициях ярмарочного театра.

...Жил в XV–XVI веках во Франции писатель и драматург **Ален Рене Лесаж** (1668–1747),

который очень многое сделал для ярмарочного театра. Поначалу Лесаж начал работать для привилегированного театра «Комеди Франсез», сочинив одноактную прозаическую комедию «Криспен — соперник своего господина». Но в «Комеди Франсез» отказались ставить эту блестящую остроумную пьесу, и возмущенный драматург перешел работать в ярмарочный театр. Это случилось в 1712 году.

Для ярмарочного театра он сочинил около 100 комедий-водевилей: «Арлекин — король Серендиба», «Арлекин-Магомет», «Храм судьбы», «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги», «Ящик Пандоры» и другие. Веселые сатирические сказки и фантазии Лесажа пользовались у народа невероятным, оглушительным успехом. В пьесах Лесажа актеры много пели, танцевали, звучала зажигательная музыка. Именно по настоянию этого сочинителя в ярмарочном театре начали работать композиторы. Лесаж искренне любил ярмарочный театр и помогал ему уходить от преследований.

А власти не давали покоя ярмарочным театрам не только во Франции, но и везде, где они работали. Актерам запрещалось играть литературные пьесы, запрещалось говорить и петь на сцене. Полиция налетала на здания ярмарочных театров, разрушала их. Штрафы сыпались на владельцев этих увеселительных заведений, как летний дождь. «Не высмеивай богатых! Не зубоскаль над сильными мира сего!»

В XVIII веке на сцене ярмарочных театров зародились жанры **водевиля** и **комической оперы**. Постепенно ярмарочные театры прощались с бродячей жизнью и строили постоянные помещения.

К середине XVIII века из ярмарочных театров возникли **театры бульваров**.

В России ярмарочный театр просуществовал до конца XIX века. Русские люди с удовольствием смотрели **пантомимы**, **мелодрамы**, военно-исторические пьесы. Главными персонажами русских ярмарочных театров были купцы, чиновники, помещики. Представления шли под оглушительный хохот. Россияне любят посмеяться, впрочем, как и народы всего мира.

ЧТО ОБЩЕГО У «ТРАЛЯБОМБЫ» С «АКВАРИУМОМ»?

Университетские (студенческие) театры есть везде, где существуют высшие учебные заведения. И у каждого такого театра — своя история, свои традиции, свои сценические звезды.

Многие студенческие театры молоды, как и их актеры-студенты, а многие — уже старики, разменявшие не первый век.

Например, студенческая труппа «Аквариум» основана в Париже при Высшей нор-

мальной школе в 1964 году. А университетский театр в Падуе (Италия) родился в 1910 году. Оксфордский студенческий театр (США) впервые увидел своих зрителей в 1885 году, а драматический клуб при Токийском университете образовался в 1924-м. В Бразилии с 1945 года работает Молодежный балет Бразилии, а в польском городе Гданьске с 1958 года существует студенческий цирк «Тралябомба»...

Ни один университетский театр не похож на другой. У каждого — свой репертуар, свои любимые жанры, своя система подготовки актерских кадров. Но все они пытаются ставить пьесы так (в том числе и молодых неизвестных драматургов), как до них никто не ставил. Эксперименты — творческая стихия университетских театров.

Кто обычно руководит студентами-актерами? Профессиональные актеры или режиссеры. Творческие судьбы многих знаменитых людей театра и кино, как, например, итальянского актера М. Мастроянни, начинались именно со студенческих подмостков.

Есть одна грустная сторона у студенческого театра — актеры там долго не задерживаются. Отучился тот или иной актер-любитель в университете или любом другом высшем учебном заведении, и — прощай, театр! На воспитание новых исполнителей уходит много времени.

Но университетские (студенческие) театры живы, радуют своих зрителей, зажигают все новые и новые звезды талантов...

Университетский русский театр, основанный в 1757 году при Московском университете, сыграл громадную роль в истории русского театрального искусства.

Создали этот театр для того, как сообщает исторический документ, чтобы открыть учащимся «новое поприще к развитию и образованию их способностей в декламации и мимике», а также сблизить университет с обществом. Руководил этим старейшим театром поэт и драматург **Михаил Матвеевич Херасков** (1733–1807).

Поначалу спектакли театра были закрытыми: их посещали студенты и преподаватели, а с 1759 года они стали публичными.

У Красных ворот в Москве находился Оперный дом итальянского антрепренера Локателли. Так вот, в этом театральном заведении Университетский театр давал свои представления, чередуясь со спектаклями итальянской профессиональной труппы.

В Университетском театре Москвы тех времен играли Д.И. Фонвизин, М.Д. Чулков, И.Ф. Богданович, ставшие впоследствии видными деятелями русской науки, искусства, литературы.

Шло время, и Университетский театр из любительского вырос в профессиональный: из него, как колос из зерна, возник московский Российский театр (1760).

В Университетском театре начали свою артистическую карьеру первые русские профессиональные актрисы — Т.М. Троепольская и А.М. Михайлова.

Репертуар театра был вполне достойным: среди его спектаклей были «Синав и Трувор», «Хорев» и «Гамлет» в постановке Сумарокова, «Жорж Данден» и «Проделки Скопена» Мольера, «Безбожник» Хераскова.

На основе Университетского театра и московского Российского театра возникли Петровский (1780) и Малый (1824) театры. Малый до сих пор множит театральную славу России.

Надо отдать должное Университетскому театру: именно он проложил дорогу русскому профессиональному драматическому театру в Москве.

ТЕАТР «С ГОЛОСА»

...Поздним вечером в харчевню постучались. «Кто там еще? — недовольно откликнулся хозяин. — Все добрые люди уже спят». «Милый человек, пусти переночевать, — сказали из-за двери, — мы завтра отработаем за ночлег с лихвой». «Да кто вы?»– заинтересовался хозяин. «Бродячие актеры».

Хозяин харчевни оказался сметливым малым и с радостью открыл дверь. Он знал, что если **скоморохи** — бродячие актеры — покажут в его заведении представление, то посетителей будет предостаточно. А значит, и напитки с едой раскупятся в мгновение ока...

Во многих странах мира существовал в давние времена **народный театр**. Играли в нем талантливые люди, нигде театральному искусству не обучавшиеся. В Древней Греции это

были мимы, в Западной Европе — жонглеры, шпильманы, а в России — скоморохи.

В одиночку или небольшими группами бродячие актеры переходили из селения в селение, из города в город, разыгрывали представления, на которые сбегались-сходились посмотреть любопытные.

Каждый из исполнителей обычно выступал в нескольких ролях, изменяя свой облик при помощи масок или гримируя лицо.

Чаще всего представления народного театра проходили на открытом воздухе (реже — в сарае, риге, харчевне). Поскольку зрителями были простые люди, которые и шумели, и шутили по ходу действия, актеры народного театра громко говорили, преувеличенно жестикулировали, постоянно общались со своей публикой, перебрасываясь с ней остротами.

Актеры народного театра не учились грамоте, поэтому разучивали свои роли «с голоса» от более опытных исполнителей. Литературная запись пьес отсутствовала. Зачастую, играя представление, бродячие актеры меняли выученный текст, сочиняя по ходу представления отсебятину.

Бродячий актер народного театра умел многое: он и пел, и танцевал, показывал фокусы и дрессированных животных, мог вытащить из мешка кукол и показать кукольный театр.

Со временем среди актеров народного театра началось разделение на специальности:

сначала отделились цирковые артисты, затем — кукольники и другие.

Народный театр растворился во времени, но без него не было бы ни средневековых мистерий, ни фарсов, ни народных героев кукольных театров: в России — Петрушки, в Англии — Панча, в Италии — Пульчинеллы.

Исчезла и русская народная драма — народные сценические представления, которые рождались из народно-поэтического творчества. А начиналась народная драма из масленичных, святочных, свадебных игрищ.

Хранителями шедевров народной драмы были, конечно же, бродячие актеры — скоморохи.

Народная драма никогда не была одной и той же: она все время изменялась, потому что ее сначала устно передавали из поколения в поколение, а позже пытались записывать. После этих усилий в той или иной народной драме появлялись новшества.

Очень популярна была в XVI–XVII веках народная драма «Лодка» (также она известна как «Шлюпка», «Лодка разбойников»). Сочинили ее крестьяне и казаки. Герои этой драмы напоминали легендарных народных вождей Ермака Тимофеевича, Степана Разина и других.

А в XVIII веке популярна была народная драма «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». Зрители, приходившие посмотреть это произведение театрального

искусства, сразу понимали, что речь идет о царе Петре I и его сыне Алексее.

В 1812 году, когда шла Отечественная война, была придумана народная драма «Как француз Москву брал». Стоит ли говорить, что ее с удовольствием пересмотрела не одна тысяча человек.

Народные драмы никогда не «засиживались» на одном месте. Они неудержимо «просачивались» и на Урал, и на Дон, и в Сибирь, на Украину, в Белоруссию, если оказывались по душе зрителям.

Народная драма строилась как бы из черной и белой половин — **трагедии и фарса.**

Сцена, кулисы, декорации в народной драме отсутствовали.

ОКНА И БАЛКОНЫ ДЛЯ «ГОРДОСТИ ИТАЛИИ»

...О, свежий ветер новизны! Эпоха Возрождения! Как стремительно выросло в это лучезарное время прекрасное здание Искусства: живописи, скульптуры, архитектуры и, конечно же, театра.

Именно в эпоху Возрождения появилась **комедия дель арте («комедия масок»),** возникшая в середине XVI века.

Родина ее — Италия, колыбель — итальянский театр, а лицо комедии дель арте — импровизация, актерская игра — сиюминутная веселая фантазия.

Спектакли комедии масок играли по сценариям, в которых был обозначен лишь сюжет. А значит, свобода для актеров — полная! Персонажами комедии дель арте были маски-образы, переходившие из одного спектакля в другой.

Существовали две группы масок — северная (венецианская) и южная (неаполитанская). Панталоне, Доктор, Бригелла и Арлекин — это маски-«северяне». А Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья — маски-«южане».

Маски закреплялись за актерами на всю их сценическую жизнь.

Спектакли комедии дель арте переполняли юмор, сатира, непрекращающаяся борь-

ба старого с новым, молодым. Там звучали площадные мелодии и песни, в действие спектаклей постоянно вплетались веселые пляски. Со сцены, где разыгрывалась коме-

дия дель арте, подмигивала и зубоскалила сама Италия.

Душой комедии масок были слуги — наглые, обаятельные, лукавые, грубоватые, весельчаки и великие изобретатели подвохов. Публика знала, спеша на представление, что она обязательно посочувствует искрометному на всяческие штучки Бригелле, добродушному, ребячливому Арлекину, острой на язык, энергичной Серветте, лукавому Пульчинелле. Все они были слугами — любимцами зрителей.

А еще публика знала: она от души посмеется над влюбчивым и жадным купцом Панталоне, трусливым испанским дворянином Капитаном, лжеученым и тупицей Доктором.

Существовала в комедии дель арте и поэтическая сторона — персонажи «влюбленные». Актеры, исполнявшие роли влюбленных, не носили масок и говорили на литературном итальянском языке.

Есть такое понятие — **сценический ансамбль**. Это когда актеры играют спектакль, понимая друг друга с полуслова, с полувзгляда, подхватывая реплики партнера буквально на лету. Актеры комедии масок, великолепно владевшие искусством коллективной импровизации, были первыми в европейском театре, кто создал сценический ансамбль.

Спектакли комедии дель арте оформлялись просто. Сценой была улица с домами по обеим сторонам. Окна и балконы также слу-

жили дополнительным местом действия. Декорации не менялись в течение всего представления. Перед этой сценой всегда стояли толпы народа. Комедию дель арте обожали все — от мала до велика...

У всего в жизни есть конец. Однажды и комедия масок из юной любимой королевы превратилась в старую служанку. Она, как и другие виды и жанры сценических представлений, тоже не смогла продержаться на театральной сцене вечно. Может быть, ей повредили не меняющиеся десятилетиями характеры масок, а может, и пренебрежительное отношение актеров к литературному тексту?

В конце концов комедию масок сменила другая театральная эпоха, где драматургия стала более тонкой, психологичной, с таким калейдоскопом образов, что маски поблекли на их фоне...

Но все равно мы помним о временах расцвета комедии дель арте с благодарностью. Этот жизнерадостный вид итальянского театра вдохнул творческие силы в великого сочинителя пьес **Мольера**.

А когда один из итальянских театров, игравший комедии дель арте, гастролировал по Франции, в Париже возник театр **«Комеди Итальенн»**.

Комедия масок окрылила фантазии многих известных драматургов, например **Карло Гоцци (1720–1806)** и **Карло Гольдони (1707–1793)**.

Эти два итальянских драматурга были литературными соперниками. К. Гольдони был «отравлен» театром с детства: в 11 лет он сочинил свою первую пьесу и с тех пор не расставался с театром всю жизнь. Он написал 267 пьес, из них — 155 комедий, 18 трагедий и трагикомедий, 94 либретто для опер. Гольдони слыл человеком, который защищал народ, не любил тирании; в наше время о нем бы сказали: Гольдони — демократ. Но последние 30 лет своей жизни Гольдони жил во Франции, получал от короля Людовика XVI пенсию и не понял настроений французской демократической революции.

К. Гоцци происходил из старинной аристократической обедневшей семьи. Его семья носила графский титул. Гоцци поступил на военную службу, служил в Далмации, но вскоре вернулся в родную Венецию и окунулся с головой в мир театра.

С детства Гоцци любил народную поэзию, сказку, комедию дель арте. Последнюю считал «гордостью Италии». Гоцци создал новый жанр фьяб — сказки для театра. Кто из нас не слышал или не читал фьябы «Любовь к трем апельсинам», «Король-олень»?

Под конец жизни Гоцци избрал уединение. Он полностью отошел от театра и писал «Бесполезные мемуары». Наверное, драматург пришел к выводу, что всё в мире — тщетность и суета...

В XX веке театральные деятели вспомнили о комедии дель арте. О ее жизнерадостнос-

ти, живых национальных красках, и... на современных нам сценах появились такие спектакли, как «Принцесса Турандонт» К. Гоцци и «Слуга двух господ» К. Гольдони.

Комедия масок вдруг предстала перед зрителями такой же яркой и праздничной, как во времена эпохи Возрождения. А зрители, выходя после спектакля из театра, радовались: «Как красив венец Его Величества Театра! До чего чудесен его лучезарный алмаз — комедия дель арте!»

«МЫ ПОТЕРЯЛИ ВОЛЧЬЮ ШКУРУ!»

...В духовной семинарии стоял переполох. Через полчаса должен был начаться спектакль, а все занятые в нем воспитанники бегали за сценой с красными, взволнованными лицами.

«Что случилось?!» — прогремел директорский голос. «Господин директор, — залепетал один из учащихся, — мы потеряли шкуру». «Шкуру?! — взревел директор. — Какую шкуру? Зал уже полон!» «Да волчью, ту, в которой появляется семинарист Введенский в образе Обмана»,— ответил расстроенный юноша...

Такую сценку можно было наблюдать в XVII веке в любом учебном заведении России, где был школьный театр. А подобные театры существовали и в Киево-Могилянской

академии, и в московской Славяно-греко-латинской академии, и в духовной семинарии Ростова Великого, и в духовной семинарии Сибири. В 1720–1740 годах школьный театр работал в московской хирургической школе при госпитале. Руководил им доктор Бидлоо.

Школьные театры открыли в России для того, чтобы учащиеся лучше усваивали латинский язык. Почти забытая ныне латынь раньше входила в обязательные программы всех учебных заведений нашей страны.

Представления в школьных театрах оформлялись просто, костюмы делали символические. Добродетельные персонажи появлялись

в белых одеждах, злодеи — в черных. Актер-учащийся, игравший роль Мира, выходил с оливковой ветвью, Изобилие — с рогом, Обман — в волчьей шкуре, Добродетель — в львиной...

Для русского школьного театра писали такие великие мыслители, творцы слова, как Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович.

О содержании пьес, поставленных на сценах школьных театров, можно судить по их названиям: «Об Алексии, человеке Божьем»(1672 год, первый спектакль школьного театра, упоминающийся в литературных архивах), «Комедия-притча о блудном сыне», «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным», «Торжество мира православного», «Слава Российская»...

В действие спектаклей постоянно вплетались сатирические бытовые сценки — интермедии. Ох, уж доставалось в них сильным мира сего!

Церковь не любила эти острые сценки, постоянно боролась с ними, и к концу XVIII века щкольный театр перестал существовать как значительное театральное явление. Тем более что уже народился профессиональный драматический театр. А разве могли учащиеся-любители конкурировать с блистательными талантами, которые с легкостью удачливого победителя завоевывали Россию?..

В Европе школьный театр, который назывался иезуитским театром, возник еще раньше нашего, российского. Документы указывают нам точные рамки существования этого театра: 1555–1773 гг. Возник он в духовных школах Ордена иезуитов в Германии и Австрии, а покровительствовал этому театру — нетрудно догадаться — Орден иезуитов.

Воспитанникам школ, которые готовились стать духовными и государственными

деятелями, настоятельно рекомендовалось обучаться сценическому искусству. Для чего? Да для того, чтобы манеры их стали благородными, появилась необходимая грация, развилось красноречие.

По закону 1599 года авторами пьес и постановщиками спектаклей могли стать только педагоги-иезуиты, а исполнителями — ученики иезуитских школ.

Орден иезуитов брал на себя почти все театральные расходы, диктовал, какие пьесы ставить. Также иезуитским театрам помогали родители учащихся и местные князья. Поэтому иезуитские спектакли шли в придворных театрах. А там уже приживались итальянские оперы и французский балет, поэтому иезуитский театр решил усилить зрелищность своих спектаклей.

И вот школьные постановки явились на сцены в роскошных декорациях, в богатых костюмах, с огромным количеством сценических эффектов — полетами, превращениями, феерическими чудесами.

Иезуитский театр знал двух великих теоретиков: Я. Понтана (1542–1626), преподавателя древних языков и риторики, и И. Ф. Ланга (1654–1725) — монаха Ордена иезуитов. Эти деятели написали по книге, где изложили свои взгляды на театр, театральные жанры, секреты актерской игры.

Иезуитский театр, как и русский школьный театр, проложил дорогу профессиональ-

ной драме, а также заставил учащихся, участвовавших в спектаклях, учить латынь, потому что без знания латинского языка на сцене юному актеру делать было нечего.

ПОЧЕМУ ПРАСКОВЬЯ КОВАЛЕВА СТАЛА ЖЕМЧУГОВОЙ?

...Граф Николай Петрович Шереметев стоял у окна. Он смотрел на аллею, по которой вчера укатили из его останкинского дворца свита императора и сам император Александр I. «Шереметевский театр с сегодняшнего дня — история», — грустно думал граф.

Стояло лето 1801 года. Граф Шереметев уже давно задумал распустить свой крепостной театр: кому из актеров жаловал вольную, кого в канцелярию служить определил, поотдавал девушек-актрис замуж...

А вчера... Вчера четырнадцать оставшихся в труппе актеров в последний раз вышли на сцену, чтобы поприветствовать императора Александра I, который только-только короновался на царство. К его приезду весь шереметев-

Граф Н. П. Шереметев

ский дворец, парк и подъездная аллея были так иллюминированы, что «казались огненной рекой». После представления дали бал, следом — ужин, после ужина последовал фейерверк, сопровождавшийся пушечной пальбой и «ревом пятидесяти тысяч ракет», так что «небеса казались отверстыми от искусственных огней в ночном мраке».

Огни погасли, император уехал, крепостного театра нет. Осталось лишь вспоминать да писать мемуары...

Крепостные театры возникли в России в конце XVII века. Их создавали помещики, любившие театральное искусство и владевшие крепостными людьми. В конце XVIII — начале XIX веков крепостные театры открылись в столицах и губернских городах, а затем — в усадьбах крупных помещиков. Вскоре таких театров было уже свыше 170.

Какие только пьесы не ставили в крепостных театрах! И оперы, и балеты, и веселые интермедии, и одноактные пьесы. Их авторами были отечественные и зарубежные писатели, драматурги. Но большинство этих пьес были примитивными, входили в разряд так называемых домашних представлений. Короткая пьеска, сочиненная автором-любителем по случаю какого-либо семейного торжества, разыгрывалась в зале помещичьего дома силами доморощенных актеров.

У тех богатых помещиков, кто вкладывал в крепостной театр не только деньги, но и

душу, были почти профессиональные театры. Самое большое количество крепостных театров существовало в Москве и Подмосковье. Театры были у С. Апраксина, А. Столыпина, Г. Бибикова, А. Гагарина, П. Волконского, Д. Голицына, Н. Юсупова, И. Салтыкова, Н. Шереметева и у многих других помещиков.

Цифры тоже подтвердят нам это: в один и тот же период в Москве существовало 53 театра, а в Петербурге — 27.

Помещики-любители театрального искусства не только строили чудо-здания для своих театров (например, двухъярусный театральный зал князя Н.Б. Юсупова вмещал в себя до 400 зрителей, а **Останкинский Шереметевский театр** — до 250 гостей), они приглашали расписывать их знаменитых художников своего времени, выписывали из-за границы учителей, чтобы обучать крепостных талантливых людей тонкому актерскому искусству, шили великолепные костюмы, строили потрясающие декорации, содержали оркестры... Театры стали смыслом жизни некоторых богатых людей.

И на небосводе славы и истории засияли такие звезды, как композиторы и музыканты С.А. Дегтярев, Г.Я. Ломакин, «русский Страдивари» — инструментальный мастер И.А. Батов, актрисы Т.В. Шлыкова-Гранатова, П.И. Ковалева-Жемчугова, режиссер и драматург В.Г. Вороблевский. Крепостными актерами были и отец знаме-

нитого П.С. Мочалова — С.Ф. Мочалов, и великий русский талант М.С. Щепкин, и актриса Е.С. Семенова, чье искусство высоко ценил А.С. Пушкин.

Принято считать, что тех, кто работал в крепостных театрах, нещадно угнетали тираны-хозяева. Не везде и не всегда это было так. Например, в крепостном театре А.Р. Воронцова актеры получали общее и специальное образование, им платили жалованье. Кстати, ставили в воронцовском театре образцы отечественной драматургии — произведения **Фонвизина, Княжнина, Сумарокова, Крылова...**

Профессиональные русские театры пополнялись за счет крепостных. Так, Дирекция императорских театров в 1800 году приобрела крепостную балетную труппу С.Г. Зорича. В 1806 году была куплена труппа А.Е. Столыпина, которая вошла в труппу Большого театра в Москве. А в 1828 году та же Дирекция приобрела крепостной оркестр графа Чернышева из 27 музыкантов.

П. И. Жемчугова

Легендой крепостного театра стала певица Прасковья Ива-

новна Ковалева, которую на сцене звали Жемчуговой. Такова была традиция: выступая на сцене шереметевского театра, крепостные актрисы получали вторую, сценическую фамилию по названию какого-либо драгоценного камня.

Парашу Ковалеву взяли обучаться театральному делу с семи лет, а двенадцатилетним подростком она уже выступала на сцене Кусковского Шереметевского театра.

Прасковья Ивановна Ковалева-Жемчугова обладала необыкновенным голосом (сопрано) и талантом драматической актрисы. Она стала славой шереметевских театров: подчас богатые люди съезжались в Останкино и Кусково к графу Шереметеву, чтобы послушать эту актрису, насладиться ее талантливой игрой.

Прасковья Ивановна и граф Николай Петрович Шереметев полюбили друг друга. Граф подписал вольную своей возлюбленной, а в 1801 году тайно с ней обвенчался. Подобный брак в XVIII веке был редчайшим и осуждался в дворянских, аристократических кругах.

Прасковья Ковалева-Жемчугова скончалась в возрасте 34 лет от туберкулеза, оставив мужу-графу грудного сына...

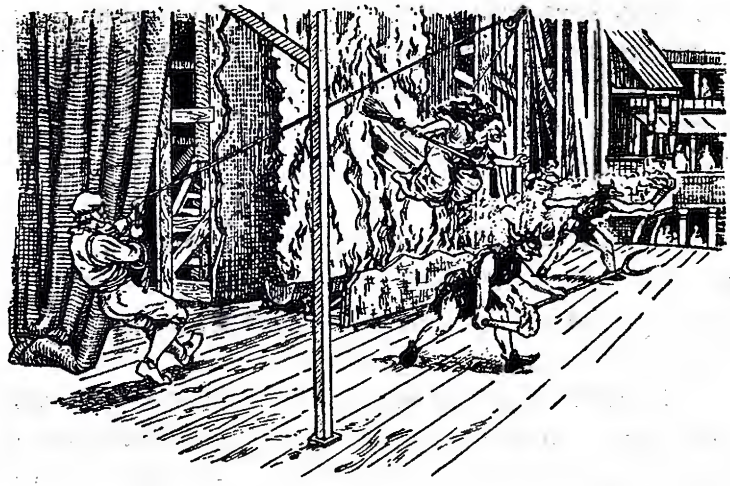
И все же с русским крепостным театром связаны не только грусть и печаль. Они, эти театры, несли России прекрасное, доброе, вечное; они облагораживали глухую глубинку,

прокладывали дорогу профессиональному драматическому российскому театру и в конце концов стали одной из замечательных страниц русской истории.

ПИРОТЕХНИКА, МЕХАНИКА, ЭЛЕКТРОТЕХНИКА И... СЕРДЦЕ ХУДОЖНИКА

В XVII веке Италия сделала театральному миру удивительный подарок. Именно в итальянских театрах появился жанр спектаклей, в которых применялся каскад сценических трюков, постановочных эффектов, превращений, когда изображались сказочные или фантастические происшествия. Например, по сюжету колдунья должна была явиться из огня — и на сцене горел столб пламени, а из него выскакивала злая героиня. Или какой-либо герой в сценарии спектакля взлетал в небо... Нет ничего проще воплотить задуманное автором! Герой возносился к колосникам, как пушинка. Или дракон превращал рыцаря в собаку... Чудо совершалось прямо на глазах изумленных зрителей: человек на сцене за несколько мгновений становился животным...

Новый театральный жанр назывался **феерией** — от французского слова «фея, волшебница».



Феерии любили ставить в опере и балете, во французских ярмарочных театрах, в английских театрах XVII века.

В России во второй половине XIX века феерические спектакли отличались яркой зрелищностью и изобретательностью. Антрепренер, актер, театральный деятель **Михаил Валентинович Лентовский** (1843–1906) и машинист-декоратор **Карл Федорович Вальц** (1846–1929) прослыли волшебниками, творившими в театре чудеса.

М. В. Лентовский — сын бедного музыканта — был самобытной, яркой личностью. Еще двадцатилетним юношей Лентовский увидел в Саратове гастролировавшего великого актера М.С. Щепкина и увлекся театром.

В 1878 году он организовал в летнем московском саду **«Эрмитаж»** театр оперетты, пригласил туда работать лучших актеров, со-

здал большой оркестр, хор, балет, привез из Парижа декоратора театра «Гранд-Опера» — Левато... Публика уходила после представлений «Эрмитажа» восхищенная и потрясенная.

Режиссер К.С. Станиславский писал о Лентовском так:

«Энергией этого исключительного человека было создано летнее театральное предприятие, невиданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте».

В 1882 году Лентовский открыл в Москве **Фантастический театр**; позже его переименовали в **«Антей»**. Именно здесь ставились феерические представления. Зрители, сидя в зале, думали, что попали в сказку. В русском театральном мире Лентовского прозвали «театральным магом и волшебником»...

Одно дело — придумать сценические чудеса, другое — воплотить их в жизнь. К. Ф. Вальц справлялся с феерическими трюками профессионально и лихо.

Первым учителем Карла Федоровича был его отец, тоже машинист сцены. Сам Карл Федорович как специалист театра начал работать с 1861 года в Большом театре и отдал этому храму искусства 65 лет.

Широкую известность Вальцу принесли его постановочные эффекты в феерических спектаклях. Он умел создать на сцене «настоящие» водопады, морские бури, восходы и закаты солнца, грандиозные пожары с рушащимися замками...

Среди лучших работ Карла Федоровича Вальца — декорации к спектаклям «Вольный стрелок» Вебера (1887) и «Волшебная флейта» Моцарта (1889).

Работал Вальц не только в Большом театре, но и в Московском художественном театре, в театрах Лентовского. Ездил за границу со знаменитыми **«Русскими сезонами за границей» С.П. Дягилева.**

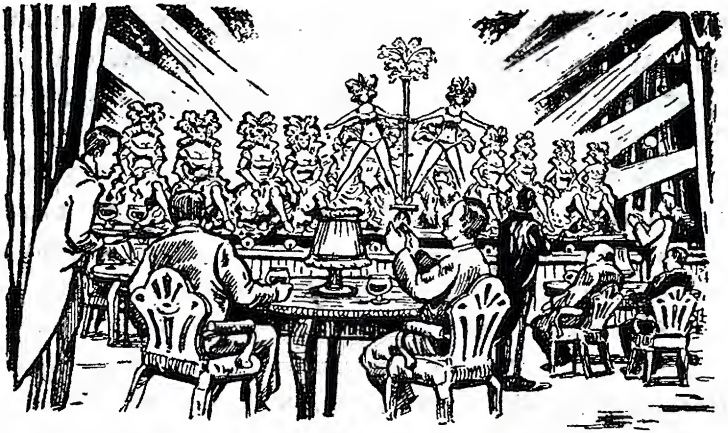
Что же, собственно, требовалось от специалиста, создававшего феерию в театре? Глубокие познания в области пиротехники, механики, электротехники и сердце художника.

С ЛЕГКОЙ РУКИ ПАРИЖСКОГО «ВАРЬЕТЕ»

В 1720 году в Париже открылся театр, который назывался **«Варьете»**. Слово «варьете» переводится как «разнообразие», «смесь». Поэтому можно догадаться: жизнерадостные французы придумали такой театр, где ни одной минуты зритель не скучал.

С легкой руки парижского «Варьете» и пошел новый вид театров — **варьете**, представления которых напоминали пестрый букет. Чего только там не было! Театральные, музыкальные, эстрадные и цирковые жанры.

Если побывать на представлении театра варьете, можно за один вечер увидеть и одноактные пьесы, и отдельные сценки, и выс-



тупления чтецов, танцоров, музыкантов, акробатов, жонглеров, фокусников.

В театр варьете ходят тогда, когда хочется посмеяться, развеяться, получить заряд положительных эмоций, когда на душе — праздник и жизнь кажется рождественским подарком.

Варьете — довольно дорогое развлечение. Броские, эффектные костюмы артистов, потрясающее воображение оформление сцены, специальные сценические эффекты, мощная звуковая аппаратура — все это делает театры варьете местом для посещения избранной небедной публики. Наверное, поэтому они прижились в крупных городах мира, и с конца XIX века каждый уважающий себя город открывает блестящее варьете.

На сценах театров-варьете возник и стал самостоятельным жанр обозрений — **ревю**, — в которых отдельные номера объединены не-

замысловатым сюжетом. И прекрасно прижился один из старейших театральных комедийных жанров — **бурлеск** (от французского и итальянского слов, означающих «насмешливый, шутливый»). Он отличался тем, что «возвышенная» тема излагалась «низменным» языком.

На весь мир прославились такие парижские театры-варьете, как «Мулен руж», «Аполо», «Фоли бержер», «Лидо», лондонский «Палладиум», а до начала Второй мировой войны гремела слава берлинских варьете «Винтергартен» и «Скала».

В России варьете впервые появились в ресторанах и кафе в середине XIX века. Стал знаменитым благодаря программам варьете петербургский «Театр-буфф». Театры миниатюр **«Кривое зеркало»**, **«Летучая мышь»** тоже можно причислить к этому развлекательному виду театра.

А вообще варьете так близко эстраде, что можно даже утверждать: эстрада — это родная сестра варьете.

АГИТПОЕЗДА И АГИТПАРОХОДЫ

После Октябрьской революции 1917 года в России появились необычные театры. Когда началась гражданская война, в которой брат шел на брата, сосед на соседа, «красные» на «белых» и наоборот, «красные» —

большевики — быстро догадались, что не одними штыком и пулей можно завоевать власть. С помощью искусства — тоже. Воюющие люди остаются людьми: им важны не только приказы и команды, но и яркое слово, горячие чувства, искренние эмоции. Поэтому командиры Красной Армии приказывали создавать **агитпоезда** и **агитпароходы**. Цель преследовалась одна — заманивать на-

селение в якобы лучшую, чем прежде, социалистическую жизнь, уговаривать полюбить новую рабоче-крестьянскую власть. Особенно подобные разъяснения требовались в российской глубинке, в отдаленных от центра войсковых частях.

Решили посадить в агитпоезда и на агитпароходы артистов, и — вперед! Пусть дают театральные и концертно-эстрадные представления, прославляющие большевиков.

В конце 1919 года Андижанский городской военный комиссариат направил на особо оборудованной железнодорожной платформе художественную **агитбригаду** Узбекского те-

атра имени К. Маркса для обслуживания бойцов и населения.

А в 1920 году, когда в Крыму шли последние бои «красных» против «белых», командиры Юго-Западного фронта снарядили в самое пекло боев очередной агитпоезд. Он имел в своем составе два «вагона-театра».

В 1920–1921 годах в прифронтовых и фронтовых районах Петрограда выступал «вагон-агитцирк» во главе с цирковыми артистами братьями Танти и В. Лазаренко.

Конечно, артистам-агитаторам пришлось нелегко, но они воспринимали повороты своей судьбы как подарки. Многие из артистов свято верили в то, что они помогают великому справедливому делу.

Такие же театральные бригады плыли на агитпароходах по российским рекам. Среди них были агитпароходы «Трудфронт», «Яков Свердлов», который имел свою драматическую труппу, концертно-эстрадный ансамбль и оркестр.

Театрально-концертный опыт гражданской войны пригодился России во время Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. Снова агитпоезда и агитпароходы двигались на передовую, снова их обстреливали и подрывали, снова артисты думали, что рискуют жизнью во имя высших целей, и, как в начале века, выходили на фронтовые временные подмостки с мыслью, что быть в пекле грозных событий им предначертано судьбой.

Что представляли из себя агитбригады, разъезжавшие по России в разные времена? Небольшие профессиональные или самодеятельные театральные коллективы.

Агибригады существовали так сравнительно недавно, что, спросив о них родителей, бабушек и дедушек, вы можете узнать: некогда и ваши родственники принимали участие в выступлениях этих летучих театральных коллективов.

Так что ни один прожитый человечеством день не исчезает в никуда: назавтра мы его обретаем, как страничку истории.

НА СПЕКТАКЛЕ... В ДОМАШНИХ ТАПОЧКАХ

В начале XX века человечество изобрело радио, которое вскоре завоевало весь мир. Постепенно в каждом доме появились радиоприемники, число слушателей множилось день ото дня, и в конце концов в 20-х годах в России возник радиотеатр — новый род искусства, где главными «материалами» являются слово, шумовые эффекты и музыка.

Человек так устроен, что способен представить себе целую

картину, получив лишь малую информацию из внешнего мира. Поэтому точно найденный слуховой образ помогал и помогает слушателю мысленно «увидеть» происходящее действие, например целый спектакль.

Главное в радиопьесе — это движение мыслей и чувств радиогероев, их развитие, борьба. Слушатель становится как бы близким наблюдателем и отчасти соучастником действия.

«Декорации» в радиотеатре — звуковые.

Есть еще одно преимущество у радиотеатра. Если в обычный театр мы идем, нарядившись, настроившись, отодвинув на задний план все дела, то радиопьесу мы можем слушать в домашних тапочках, готовя ужин или штопая носки.

Первая радиопьеса появилась в 1924 году в Англии. Это была «Комедия, полная опасности» Хьюза. А в России первый радиотеатр появился в эфире в 1928 году в Ленинграде. Почти одновременно подобный радиотеатр появился и в Москве.

Несколько слов следует сказать и о **телевизионных театральных постановках.** Это один из жанров телевидения.

В конце 40-х — начале 50-х годов XX столетия во многих странах мира — Англии, Франции, США, России, Италии, Польше и других — начали передавать по телевидению театральные спектакли прямо из театров.

Снятые на пленку спектакли позволили запечатлеть и сохранить для потомков зна-

менитых мастеров театра — В.Н. Рыжову, Е. Д. Турчанинову, А. А. Яблочкину, Б. Н. Ливанова, А. Н. Грибова, М. И. Царева...

В 50-х годах для телевидения специально начали сочинять пьесы-**теледрамы.** За рубежом авторы теледрам — крупнейшие мастера слова: Б. Пристли, Д. Боуэн, Т. Уиллис, Дж. Осборон и многие другие. А у нас в стране особенно любимы телевизионные пьесы, которые созданы на основе знаменитого литературного произведения. Например, классическими теледрамами стали постановки «Белые ночи» по Достоевскому, «Кюхля» по Тынянову, «Кола Брюньон» по Ромену Роллану.

...В телевизионный театр тоже можно ходить в домашних тапочках. Никто не осудит, а любимый кот или кошка еще «спасибо» скажут. Ведь можно почти два часа подремать на коленях у хозяина.

ХАРАКТЕРЫ И КОНФЛИКТЫ

НЕОБЫКНОВЕННОЕ, СТРАННОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ

Один из ключевых терминов театрального искусства — драма. Понятие это похоже на лабиринт древнегреческого чудовища Минотавра — оно запутанно и сложно; объяснить его непросто.

Когда вы читаете литературное произведение — роман, поэму, рассказ, автор все время словно стоит за вашим плечом и помогает понять своих героев, их потаенные мысли, жизненные ситуации. Автор все время «разжевывает» читателю ту историю, которая является сюжетом его произведения; он неутомимо описывает настроения героев, мир их чувств, круг мыслей; он дает описание картин природы, их окружающих.

Другое дело — литературное произведение, драма, сочиненная для театра. Любое действующее лицо в ней должно говорить, действовать, создавать на сцене жизненную ситуацию. А зритель, наблюдая за поведением, поступками, высказываниями действующих лиц, сам должен понять, что за герои действуют на сцене, какие они люди, в какую историю попали. Актеры, играющие в драме, обязаны создавать правдивые характеры.

Драма отличается от иных литературных произведений тем, что написана она диалогами (слово «диалог» происходит от древнегреческого, означающего «разговор»). В

драме нет ни одного авторского описания природы, костюма, здания. Мысли и описания автора «растворены» в драматических диалогах.

Главнейшей пружиной действия в драме является **конфликт**. Конфликт — это как бы «внутренний мотор» драматического произведения. Примером подобного «мотора» можно считать конфликт знаменитой пьесы «Горе от ума» **А.С. Грибоедова**. Его суть: главного героя Чацкого не понимает московское общество, с которым он столкнулся, возвратясь из странствий. Люди этого общества высмеивают Чацкого и в довершение всего объявляют сумасшедшим.

Слово и действие в драме — основные инструменты, с помощью которых происходит развитие пьесы.

Знаменитый писатель **Максим Горький** считал пьесу — серьезную ли драму, комедию ли — самой сложной формой литературного произведения.

Слово «драма» произошло от древнегреческого слова, означающего «действие, действо». А писателей, сочиняющих драмы, называют **драматургами**.

Великий **Пушкин** открыл нам таинство рождения драмы. «Драма родилась на площади и составляла увеселения народные, — писал он. — Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие».

О ЗВЕЗДАХ И ОГРЫЗКАХ ОТ ЯБЛОК

Драматургия — один из видов творчества писателей. А кто были первые драматурги? Имена их теряются в пучине веков. Исторические документы донесли до нас, что в VI тысячелетии до н.э. драматургические образцы существовали в Египте. Это были пьесы, сочиненные по случаю коронации фараонов, а также похоронные и «лечебные» пьесы — об излечении от болезней.

В III тысячелетии до н.э. проклюнулись ростки драматургии и в Китае: древние китайские боевые танцы, религиозные обряды постепенно превращались в пьесы. В них герои не только танцевали и создавали образы с помощью пантомимы, пластических движений, но и заговорили.

Драматургия Древней Греции — настоящий кладезь человеческих мыслей, чувств,

понятий. От древнегреческих пьес до современных драматургических произведений — буквально рукой подать. Слово Древней Греции — золотые слитки мировой культуры.

История сохранила нам не только имена великих древнегреческих авторов — Эсхила, Софокла, Еврипида и многих-многих других, но и донесла нам их драматургические шедевры.

Тысячи писателей жили и живут на свете; почти каждый из них попробовал себя в сочинении драмы. Это и Шекспир, и Мольер, Корнель, Расин, Лопе де Вега, Гоголь, Толстой, Пушкин, Шоу, Сартр, Голсуорси, Горький, Островский — невозможно всех величайших и значительных драматургов нашей планеты, живших в разные времена и эпохи, перечислить сразу, одним махом. Каждый из драматургов — это таинственный мир. Любой из них — мыслитель, художник, заслуживающий памяти, уважения и бережного проникновения в сокровищницу его творчества.

Замечательная актриса московского Театра на Таганке Алла Сергеевна Демидова играла центральные роли в пьесах Льва Николаевича Толстого (Лизу в «Живом трупе», Пашеньку в «Отце Сергии») и Антона Павловича Чехова (Аркадину в «Чайке», Раневскую в «Вишневом саде», Машу в «Трех сестрах»). И вот как Алла Демидова описывает

свои ощущения от драматургических произведений Толстого и Чехова:

«У Толстого чувство выражено словом, у Чехова словом чувство закрывается. У Толстого слова ясные, конкретные. За ними глубина, но глубина прямая. Мелодия суховатая, иногда тяжко-скорбная. У Чехова слова легкие, беспечные, вроде бы несерьезные: люди болтают о пустяках, шутят, смеются, показывают фокусы, бранятся, сплетничают, как будто ничего не случилось. Словами загораживаются от жизни, а подтексты, как глубокие лабиринты.

Толстой — учитель, пророк, врач, дающий рецепты. Чехов — поэт, художник, врач, ставящий диагноз. Толстой — глубоко верующий человек, поступки почти всех его героев определены верой. Чехов — атеист. У Толстого... чувствуется неприятие слабостей грешных людей. У Чехова — понимание...

Играть Толстого и Чехова — счастье».

В мире театра существуют титаны слова и мысли, а есть чудесные драматурги, промелькнувшие на театральном небосводе ослепительными звездами. Таким драматургом был **Александр Валентинович Вампилов** (1937–1972), писавший остроконфликтные нравственно-психологические и сатирические пьесы.

Дар сочинять великолепные сценические произведения ему был дан от Бога. Но, к сожалению, это не всегда составляет успех, из-

вестность и славу. Чаще автор уходит из жизни, так и не увидев радостных слез своих зрителей.

Прекрасный актер Михаил Козаков написал книгу воспоминаний, которая называется «Актерская книга». В ней есть несколько правдивых строк о драматурге Вампилове. «Александр Вампилов только обивал в то время пороги театров, тщетно пытаясь пристроить свои пьесы. Они нравились всем мало-мальски понимающим режиссерам и завлитам, но ставить их боялись, и, сколько помню, даже наш театр не только не пытался их пробивать, но на труппе ни разу не устроил читки его произведений, — я, например, и вовсе не догадывался о существовании Вампилова. Для меня было откровением спустя много лет увидеть «Старшего сына», «Прошлым летом в Чулимске», «Прощание в июне», «Провинциальные анекдоты» на сцене. А когда прочел в «Огнях Сибири» «Утиную охоту», вполне понял, что́ потерял русский театр с преждевременной смертью Вампилова, так и не увидевшего почти ни одного спектакля по своим поразительным пьесам».

...Но в любом ряду вещей, судеб, событий есть первые и есть последние. Есть герои и те, кто никогда ими, увы, не станут. Звезды и огрызки от яблок. Кто же последний в ряду драматургов? Конечно, неистребимое во все времена племя графоманов.

Графоманы — это бездарные люди, считающие себя талантливыми и сочиняющие литературные произведения очень низкого качества. Причем сам процесс писания превращается у них в манию, отсюда и слово «графоман».

КАК СТРОИТСЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПЬЕСА?

Французским словом **«пьеса»** называется драматическое произведение, предназначенное для представления в театре.

Каждая пьеса делится на акты.

Акт (от латинского слова «действие») — это законченная часть драматургического произведения или театрального представления. Обычно между актами в театре бывают **антракты.**

Впервые делить пьесу на пять актов начали в Древнем Риме. Более ранние древнегреческие драмы шли без перерывов, а их действия перемежались выступлениями хора.

Пятиактное деление пьес перешло затем в театры эпохи Возрождения и классицизма. Исключение составлял лишь испанский театр: там драматические произведения делили на три акта — **хорнады.**

В классическом театре Востока (в Китае, Японии, Индии, Иране и в других странах) пьесы имеют десятки актов.

А современный нам театр ставит пьесы, которые имеют от одного до пяти актов.

Акты могут дробиться на явления, эпизоды, сцены, картины.

Явление в пьесе, спектакле — это часть акта, в котором происходит изменение в составе действующих лиц, их выходы и уходы.

Эпизод (от греческого слова «появление») — самостоятельная, законченная сцена драматического произведения. Есть пьесы, состоящие из множества сменяющих друг друга эпизодов. Их авторы — Б. Брехт, В.Н. Билль-Белоцерковский, Н.Ф. Погодин, В.В. Вишневский, В.В. Маяковский и другие драматурги. Как из нескольких разных мозаик может сложиться единое живописное полотно, так из эпизодов создается тот или иной спектакль.

Сцена — это отдельная часть акта, пьесы, спектакля.

А вот **картина** в драме, опере и балете является законченной частью акта. Отделяются картины друг от друга не длинным антрактом, а коротким перерывом. В этот момент занавес опускается, зрители остаются на своих местах, на сцене же происходит стремительная смена декораций или остается та же самая декорация.

Без персонажей нет пьесы, нет романа, сценария, любого художественного произведения, персонаж — это действующее лицо. И

когда мы сидим в зрительном зале, мы следим за жизнью персонажей на сцене.

В любом драматическом произведении обязательно есть несколько **монологов**. Монолог — это пространное обращение одного действующего лица к другому либо к группе персонажей. Также монолог — это размышления героя вслух тогда, когда он остается один на сцене. А иногда монолог — речь персонажа, обращенная прямо в зал, к зрителю.

Монологи — это драгоценные камни пьес. В них заключено многое: они позволяют актеру открыть душевную жизнь персонажа, подвести спектакль к его эмоциональному пику — кульминации. В монологах талант того или иного актера, актрисы сверкает всеми своими гранями. Монологи не сразу завоевали свое место в драматургических произведениях. Сначала в античной тра-гедии монологи были лишь лирическими отступлениями хора и рассказчиков. Затем знаменитейший драматург Древней Греции **Аристофан** ввел в античную комедию так называемые **парабсы** — беседы на

Аристофан

общественно-моральные темы. И наконец **Шекспир** создал тот самый монолог, который знаком нам по десяткам увиденных пьес.

Во многих известных нам пьесах существуют **ремарки**. Это авторские указания для исполнителей, а также для читателей, если пьеса напечатана в книге. В ремарке чаще всего дается краткая обрисовка обстановки действия, внешности, манеры произношения и особенности поведения персонажей.

Прологом называется вступительная часть пьесы (спектакля, представления). В древнегреческом театре в прологе излагался миф, положенный в основу пьесы. В церковной средневековой драме — **мистерии, миракле, моралите** — прологом были молитва или проповедь. В театре эпохи Возрождения прологом было краткое содержание драмы. А в XVII–XVIII веках прологом называли даже целое представление — аллегорическое, иносказательное. Им открывался торжественный спектакль. Таков, например, пролог на открытие Большого театра «Торжество муз» Дмитриева с музыкой А.А. Алябьева.

А эпилог — послесловие, заключительная часть — означает в драматургическом произведении сцену, завершающую пьесу. Эпилог следует после развязки, он как бы точка, поставленная в конце спектакля.

История эпилога необыкновенно пестра. В древнегреческой драме эпилогом, например, было заключительное обращение хора к зрителям. А в древнегреческой трагедии эпилог следовал за традиционным плачем над мертвым героем и завершался уходом актеров и хора.

В античной комедии эпилогом стали озорные маскарадные пляски и песни актеров и хора.

А во времена Шекспира, Бена Джонсона и других драматургов эпохи Возрождения эпилог был обращением-монологом к зрителю. Он содержал мысли автора по поводу того, что только что увидела на сцене публика.

В каждую театральную эпоху эпилог надевал новую маску, но всегда был незаменим и ожидаем зрителями.

УРОКИ САТИРА

...Странным человеком казался Демосфен своим родным и близким. Взял да и удалился ото всех в пещеру на несколько месяцев.

А еще обрил наполовину голову... Зачем он с собой такое сотворил? Непонятно!

Дело же состояло в том, что Демосфен страстно хотел стать оратором. Но как только он появлялся перед публикой и начинал говорить, сразу же над его речью начинали смеяться и осыпать его обидными словами. Ведь у Демосфена был слабый голос, нечеткое произношение и прерывистое дыхание — получались паузы, которые затуманивали смысл его речей.

И вот однажды расстроенный Демосфен встретил своего друга — актера Сатира. «На тебе лица нет. Что с тобой?» — поинтересовался Сатир. «Я — несчастнейший из всех ораторов Греции, хотя и самый трудолюбивый, но народ не понимает этого и насмехается надо мной». «Прочти мне что-нибудь из Еврипида или Софокла, и я помогу твоей беде», — ласково попросил актер.

Демосфен выполнил просьбу актера. Сатир внимательно его выслушал, а потом продекламировал тот же отрывок, но так живо, выразительно, что тот показался Демосфену совершенно другим.

«Друг мой, тебе надо заняться красотой своей речи и слова, отшлифовать произношение, и тогда ты непременно станешь великим оратором», — обнадежил друга Сатир. «С чего мне начать занятия?» — спросил Демосфен. «Набери побольше мелких камешков», — посоветовал актер, засмеявшись...

Вот почему Демосфен жил несколько месяцев в пещере, с головой, обритой наполовину, — он занимался **техникой речи.** Он специально уединился для занятий от суеты жизни, а чтобы не искушаться покинуть добровольное затворничество, обрил наполовину голову.

Набрав в рот камешков, Демосфен пытался отчетливо, ясно читать отрывки из сочинений поэтов. Укреплял голос, разговаривая сам с собой на бегу или поднимаясь в гору, не переводя дыхания, произносил длинные фразы...

Упорно занимаясь техникой речи, Демосфен стал знаменитейшим оратором и политическим деятелем. Речи его — достояние мировой истории. А помог ему в этом актер, владевший этой техникой.

Каждый драматический актер должен быть похожим на упорного, упрямого Демосфена в своей работе над речью. Без правильной, четкой речи, без умения красиво, увле-

кательно донести до зрительного зала текст роли не состоится ни один артист. Образ, создаваемый им, окажется мертвым, плоским, неинтересным.

Сегодня технику речи преподают в театральных школах и училищах как главнейший предмет. А режиссер К.С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» написал: «Уметь просто и красиво говорить — целая наука».

«КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» — ТРАГЕДИЯ

Трагедия... Это самый серьезный, значительный, глубокий жанр драматургии и театра.

В трагедии всё имеет глубочайший, высочайший смысл — любовь, страсть, жизнь, смерть, хоровод различных человеческих чувств.

В сердцевине любой трагедии — мрачные, печальные события, острые столкновения непримиримых сил, которые ведут к гибели главного героя или нескольких главных героев.

Трагедия не опускается до частных случаев быта (это темы драмы и комедии). Трагедия дышит жизненно значимыми вопросами, если от их решения зависит жизнь, судьба человека, яркой личности или групп людей, народов, государства.

Сюжеты трагедии — это в основном конфликты между человеком и действительностью. Но главный объект трагедии — не эта сложная действительность, а характер героя. Он — центр и содержание трагедии.

Неслучайно трагедии назывались по имени главного героя, а затем имена трагических героев становились нарицательными. О юных влюбленных мы говорим: «Они — Ромео и Джульетта». О ревнивом муже: «Еще один Отелло нашелся». О человеке, который любой ценой готов завоевать богатство и власть, обязательно скажем: «Современный Макбет».

«Ромео и Джульетта», «Отелло», «Макбет» — это всё названия шекспировских трагедий и имена их главных героев.

Героями трагедий могут быть не только чистые души, люди, чьи лучшие качества — образцы для других, но и те, кто попал под влияние дурных чувств и стремлений. Только что упомянутые ревнивец Отелло и честолюбивый Макбет — яркие тому подтверждения.

Люди в древности считали, что трагедия обладает целительной силой и очищает их от пороков и страстей. А мыслители нового времени утверждают: трагический спектакль — это прежде всего возбуждение высоких чувств, глубокие мысли, взлет душевных сил и... величайшее художественное наслаждение.

Колыбель трагедии — Древняя Греция. Слово и понятие «трагедия» возникли от двух древнегреческих слов, означающих «козел» и «песнь». Сложив их вместе, можно получить следующее сочетание — «козлиная песнь».

Козлу да и всем домашним животным (а также земледелию, виноградарству) покровительствовал бог Дионис (Вакх), в честь которого древнегреческие крестьяне устраивали первые театрализованные представления...

Многие величайшие драматурги мира создавали трагедии. Но одним из них — первым из первых — следует назвать английского гения театра **Уильяма Шекспира.** Сын торговца-ремесленника, выпускник «грамматической» школы, затем — профессиональный актер, сочинявший пьесы; совладелец знаменитого театра **«Глобус»**, отец многочисленного семейства, Шекспир сделал для мировой культуры столько, сколько не сделала за несколько веков и тысяча сочинителей. Этот необыкновенный английский драматург сумел обобщить многовековой трагический опыт человечества. Его герои — не фантазии, а люди с их страстями, пороками, могучими характерами.

Шекспир говорил в своих драматических произведениях о ценности человеческой жизни, о доброте, верности в любви и дружбе, черной, сжигающей душу мести, о достоинствах ума и сердца... Обо всем том, что всегда будет ценно в человеке.

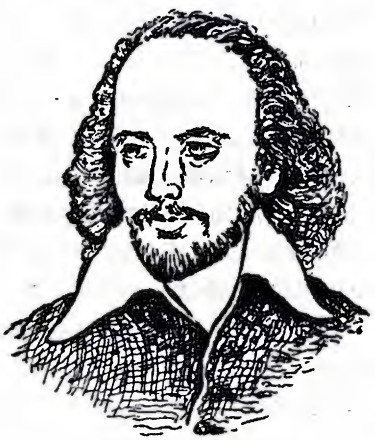
Шекспировские трагедии-шедевры должен знать каждый образованный человек. Самые известные — это «Ромео и Джульетта», «Гамлет, принц Датский», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра».

И если не получится посмотреть эти драматургические сокровища в театре, то обязательно стоит прочитать их в книгах.

ТЕАТР ШЕКСПИРА

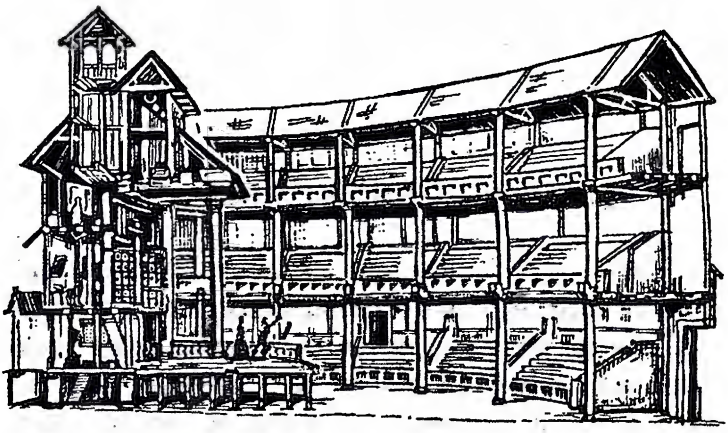
Каков же был театр Уильяма Шекспира? Не его бессмертные пьесы, а то место, куда в дни представлений спешила жаждущая театральных страстей публика, та сценическая площадка, где впервые звучали гениальные строки великого мастера поэтического Слова? Тот театр, откуда горячей волной растекалась по векам, по миру шекспировская слава?

Публичный театр Шекспира «Глобус» находился в Лондоне и просуществовал с 1599 года по 1644 год. Последние три десятилетия — уже без Шекспира.



У. Шекспир

В «Глобусе» (до 1642 года) играла труппа «Слуги лорда Камергера». Возглавлял ее главный актер театра, крупнейший трагик эпохи Возрождения Ричард Б. Бёрбедж.



Он был другом и соратником Шекспира. Именно для Бёрбеджа Шекспир написал роли Ричарда Третьего, Гамлета, Отелло, Лира, Макбета, Просперо и многие другие. Зрители обожали этого актера — с его умением перевоплощения, выразительной декламацией, великолепно разработанными мимикой и жестами... Слыл Бёрбедж и незаурядным живописцем...

В театре «Глобус» ставились пьесы Шекспира и других драматургов английской эпохи Возрождения.

«Глобус» представлял собой овальную площадку, обнесенную высокой стеной. По

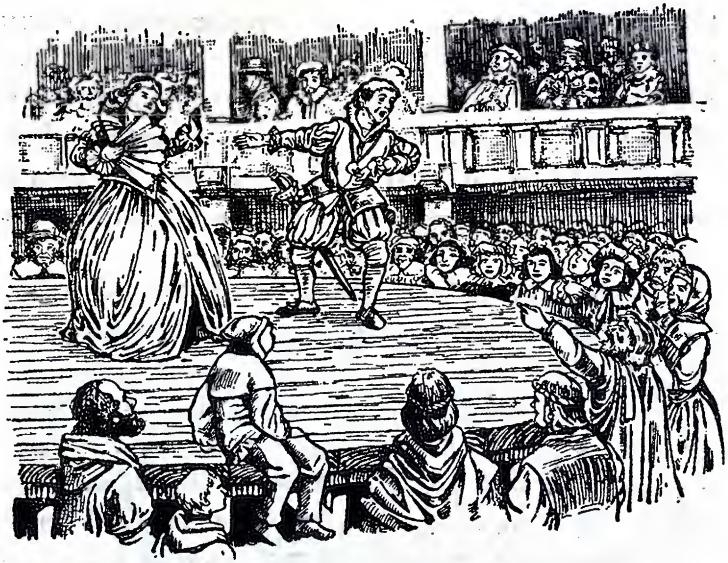
внутренней стороне этой стены шли ложи для аристократов; над ними помещалась галерея для зажиточных горожан. Зрители стояли и вокруг трех сторон площадки. Некоторые особо почетные граждане сидели на самой сцене. Театр «Глобус» вмещал в себя 2000 зрителей.

Спектакли шли при дневном свете, без антрактов и почти без декораций. Сцена не имела занавеса.

Театр Шекспира был рассчитан не только на то, чтобы зритель смотрел спектакль, но и на то, чтобы он слушал его. Теперь ясно, отчего на старинных гравюрах, изображающих театр «Глобус (и другие театры той эпохи), галереи, расположенные над сценой, в глубине ее, буквально набиты публикой. Люди приходили в театр прежде всего слушать, а не смотреть...

К сцене примыкала специальная ложа: в ней располагались музыканты, хор, исполнители всевозможных звуковых эффектов: охоты, грохота бури, пушечных залпов.

Не стоит думать, что в шекспировском театре хотели принимать молчащего как рыба зрителя. Наоборот. Театральная постановка и сами пьесы были задуманы, сочинены так, чтобы зрители становились соучастниками спектакля. Поэтому люди, приходившие в шекспировский театр на спектакли, бурно обсуждали костюмы и самих актеров, поступки персонажей, их жесты. А публи-



ка, особо почитаемая, рассевшаяся прямо на сцене, не прекращала во время действия переговариваться, курить, нюхать табак, чихать, вертеться...

На сцене «Глобуса» всегда было много живых цветов. Почитайте пьесы Шекспира, и вы убедитесь, что там постоянно персонажи одаривают друг друга букетами, держат их просто в руках, опоясывают друг друга гирляндами, украшают венками.

Цветы были модой того времени, поэтому «Глобус» не мог пренебрежительно отнестись к тому, что близко было всем, приходившим в театр. Цветы украшали платья дам, были пришпилены к бальным башмакам мужчин. Цветы были доступны любому слою населе-

ния: даже бедняки в праздник прикрепляли веточку или цветок к своему костюму. А уж во время бала или свадьбы полы устилали травами, цветами, тростником...

Почти все актеры, игравшие спектакли в «Глобусе», носили всевозможные драгоценные украшения. Это не являлось случайным пристрастием к дорогим побрякушкам, это было просто-напросто обязательным условием выхода на сцену. Ведь современники Шекспира знали, ценили и умели понимать язык драгоценных камней и металлов. Это была своеобразная культурная традиция эпохи Ренессанса, в которую жил Шекспир.

Перстни и серьги носили все — и женщины, и мужчины. Кстати, кавалер чаще щеголял одной серьгой. Мужчины также носили браслеты. И все украшали себя цепями: толстыми, тонкими, золотыми, серебряными. И в речи героев цепь как образ встречается постоянно.

На сцене было принято появляться с искусно сделанным бутафорским или настоящим оружием. Англия обожала оружие, умела завоевывать и хранить его. Во многих соборах, часовнях, замках были собраны мечи и доспехи многих королей, известных героев. Поэтому театр тоже не мог пренебрежительно относиться к оружию — одной из черт английской культуры. Так что сцена «Глобуса» временами напоминала оружейную залу.

Актеры выходили на сцену в костюмах, о которых можно рассказывать долго и много. Часто это оказывались подлинные вещи, из дорогой ткани, усыпанные драгоценностями. Платок Дездемоны (трагедия Шекспира «Отелло»), бальные башмаки Меркуцио, веер Кормилицы (трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта») и другие предметы туалета, детали интерьера, вещи потрясали воображение зрителя своей роскошью, ценностью...

Одна из главных загадок шекспировского театра — роли женщин, девушек, девочек, игравшиеся актерами-мальчиками и юношами. Сейчас довольно сложно себе представить, что роли Беатриче, Корделии, Розалинды, Гертруды, которые иногда не по силам современным актрисам, писались Шекспиром для двенадцати- шестнадцатилетних мальчиков. Это было чудо, и заслуги детей в театре Шекспира неоценимы...

Спектакли в «Глобусе» начинались часа в два дня и заканчивались около шести вечера. Искусственное освещение сцены отсутствовало, оно было естественным, а оттого таинственно неповторимым, как, например, акустика древнегреческих театров. По мере того как таял день, изменялись цвета пестрых костюмов актеров, всех предметов, включенных в пьесу, и зрителей охватывало особое волнение. Оно всегда посещает человека, когда нарождается и расцветает, а затем гаснет

очередной закат солнца... Надвигающийся вечер и был занавесом театра «Глобус».

В 1616 году умер Шекспир, тремя же годами раньше — в 1613 году — сгорело деревянное здание театра «Глобус». Театр вновь отстроили из камня. Но в 1644 году, во время английской буржуазной революции, здание «Глобуса», как и других театров, снесли по приказу парламента.

«ЭТО ЧЕСТНОЕ, БЛАГОРОДНОЕ ЛИЦО БЫЛ... СМЕХ»

Ученые считают: чем старше мы становимся, тем меньше смеемся. А значит — все быстрее и быстрее стареем, болеем и воспринимаем мир вокруг безотраднее, грустнее.

Оказывается, шестилетний ребенок смеется в день около 300 раз. А взрослый — около 40. «Ну и что? — скажет возмущенно читатель. — Кто сколько хочет, пусть столько и смеется».

Что верно, то верно. Но ученые установили: чем реже мы смеемся, тем хуже для нашего здоровья. Смех же приводит в движение руки, плечи, верхнюю часть тела, диафрагму и даже ноги. Представляете: сто раз посмеяться равносильно 10 минутам гребли в лодке!

Одним словом: если вы не враг своему здоровью, скорее бегите в театр, чтобы по-

смотреть **комедию**. Вот уж где несколько часов смеха гарантировано!

Но комедию стоит смотреть не только для физического здоровья, но для духовного и нравственного — тоже.

Комедия, детище древнегреческого театра, — один из основных видов **драмы**. Цель любой комедии — показать такие характеры и конфликты, чтобы зрители смеялись.

Поводы для смеха в разные времена были разными. В комедиях Древней Греции считалось смешным, когда рабы притязают на достоинство и честь. А в средневековых фарсах почти всегда комическим персонажем была женщина. Каково время, таков и смех. Но во все века комедии высмеивали жадность, самодурство, скупость, отсутствие твердых взглядов, лень, тупость, потому что сколько существует человечество, все эти черты — его «темные» пятна.

Комедии существуют всяческие. Некоторые дают нам душевную, эмоциональную разрядку — и всё. Другие влияют на духовный мир человека. Такие комедии решают общественную задачу искусства. Ее формулу отыскал давным-давно древнеримский поэт Гораций — «развлекая — учить».

Считается, что чем глубже, умнее человек, тем более развито в нем чувство юмора. Следовательно, мы умеем подмечать смешное и, сидя в театре, на спектакле, во время хорошей комедии смеемся от души. Мы пони-

маем: комедия стремится исправлять людей и нравы смехом.

Великими драматургами, оставившими в сокровищнице мировой культуры Театра свои бессмертные комедии, были **Мольер**, Бомарше, **Шекспир, Островский, Гоголь.**

...19 апреля 1836 года состоялась премьера комедии Николая Васильевича Гоголя «Ревизор». Поставил эту великую пьесу петербургский **Александринский театр.**

Публика приняла «Ревизора» неоднозначно: галерка хохотала и восторгалась, партер шикал, возмущался, ругал актеров и автора. Автор же сидел в одной из театральных лож, взволнованный, бледный, и остро переживал реакции зрителей.

В антракте богатая публика кричала, что пьеса Гоголя — клевета на матушку-Россию. «В самый раз отправить сочинителя в кандалах в Сибирь!»– заявил кто-то громогласно.

С. Н. Сандунов

Николай Васильевич Гоголь даже спустя годы после злополучной премьеры продолжал размышлять о судьбе своей комедии и судьбах комедий вообще. В 1842 году он написал драматическое произведение, которое называется «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Действие этой малоизвестной пьесы развертывается в вестибюле театра, где незаметно стоит Автор и слушает, никем не замеченный, отзывы о своей пьесе.

В конце своего «Театрального разъезда...» Автор размышляет: «...Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был... смех. Никто не вступился за этот смех. Я комик, я служил ему честно, и потому должен стать его заступником. Нет, смех значительней и глубже, чем думают».

Везде и всегда народ, публика, даже императоры любили комедийных актеров. Их за всю историю театра было и будет многие тысячи.

Одним из знаменитых комедийных актеров был **Сила Николаевич Сандунов** (1756–1820). Он происходил из грузинских дворян рода Зандукели, служил чиновником, но любовь к театру у Силы Николаевича оказалась сильнее жажды сделать карьеру чиновника. Однажды он бросил душную канцелярию и отправился на сцену веселить и смешить русское общество.

Е. Ф. Сандунова

Современники Сандунова обожали его замечательную игру, его талант, и он слыл единственным русским актером, кто не боялся выступать против влиятельных сановников: сочинял специальные монологи к пьесам, открыто осуждавшие знатных вельмож.

Также Сила Николаевич был знаменит на всю Россию своей романтической семейной историей: он женился на любимой девушке — будущей прекрасной оперной певице **Елизавете Семеновне Сандуновой** (1772(1777?)–1826) с Высочайшего благословения императрицы Екатерины II. Самодержица в один прекрасный день решила встать на защиту любви и не позволила одному из видных сановников сделать из талантливой актрисы свою фаворитку.

ДЕТИ КОМЕДИИ

У комедии множество лиц. **Водевиль, «слёзная комедия», пародия** — одни из них.

...В 1792 году в Париже открылся театр, который назывался «Водевиль». Его организаторы знали точно: зал во время спектаклей будет переполнен. Уж больно по душе пришелся французскому зрителю новый вид комедийных представлений с переодеваниями, танцами, мистификациями. Назывался этот вид спектаклей «водевиль».

Почему так? Потому что так называлась долина реки Вир в Нормандии, где в XV веке жил народный поэт-песенник О. Баслен. Именно он начал сочинять водевиры — куплеты-песенки с повторяющимся припевом, очень популярные в пьесах ярмарочных театров. Из этих-то куплетов-песенок и развился водевиль, который мы все знаем.

Водевиль — это легкая комедийная пьеса, вид «комедии положений», чаще всего одноактная. В России водевиль появился в начале XIX века и за короткое время стал настолько популярен, что несколько десятилетий по всей нашей стране в театрах и балаганах шли каждый вечер тысячи веселых коротких пьес. С водевиля начинался любой театральный спектакль: он шел как закуска перед главным блюдом.

«Королевой водевиля» в России начала XIX века звали петербургскую замечательную

актрису **Варвару Николаевну Асенкову** (1817–1841). Она оказалась на сцене в 1836 году, ее амплуа было «травести» — исполнение ролей мальчиков и юношей. Но и как драматическая актриса Асенкова была обожаема публикой. Она исполнила в первом представлениии «Ревизора» Н.В. Гоголя роль Марии Антоновны и роль Софьи в «Горе от ума» А.С. Грибоедова.

Каждый день Варваре Николаевне приходилось выходить на сцену, и каждую неделю она разучивала по 2—3 новые роли. «Королева водевиля» не выдержала таких титанических нагрузок и скончалась от чахотки в двадцать четыре года... Великий режиссер **К.С. Станиславский** говорил: «Водевиль — трудный жанр: жизненное правдоподобие, искренность чувств, подчас сатира и злободневность, изящество и поэтичность, музыкальность и ритмичность... Это чудесная школа для молодого актера».

Классическими образцами водевиля считаются водевили: «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского и «Медведь» А. П. Чехова. Они экранизированы, и до сих пор их показывают по телевидению.

Если водевиль — любимое дитя комедии, то «слёзная комедия» — дитя умилительное.

В «слёзной комедии» комедийные повороты сюжета заменяются трогательными сценами, и зритель не смеется над человеческими

пороками, а умиляется тому, как пробуждаются добродетель и совесть у порочных людей.

Первые «слёзные комедии» как жанр появились в Англии в XVIII веке. Затем они перекочевали во Францию и другие страны Западной Европы.

В России «слёзные комедии» сочинял знаменитый писатель-классицист XVIII века **Михаил Матвеевич Херасков** (1733–1807). Его чувствительные герои были сама добродетель, великодушие, честность. Зрители уходили со спектаклей Хераскова «Друг несчастных», «Гонимые» и других, украдкой вытирая слезы...

Аристофан

Пародия — тоже дитя комедии. Буквально слово «пародия» можно перевести с греческого языка как «песнь наизнанку».

Когда автор пишет или рассказ, или повесть, или пьесу, сатирически переосмысливая то или иное явление, из-под его пера появляется пародия. В ней сочинитель критикует, иронизирует, насмехается над событиями, о которых он решил рассказать.

Драматургическая пародия стара, как Древняя Греция. Еще древнегреческий писатель **Аристофан** обращался к этому жанру, высмеивая в пьесе «Облака» софистов и Сократа, а в пьесах «Женщины на празднике Фесмофорий» и «Лягушки» зло иронизировал над трагедиями Еврипида.

В Англии XVII–XVIII веков пародийная пьеса была любимым жанром как у зрителей, так и у авторов. Когда известный английский писатель Генри Филдинг сочинил пародию «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Великого мальчика-с-пальчик» и она была поставлена в театре, зрители буквально рыдали от смеха. И что самое смешное: они больше не могли сидеть с суровыми лицами на трагедиях, потому что остроумный автор надергал из современных ему трагедийных драм афоризмы, высказывания, цитаты, закрутив их в замысловатый сюжет пародийной пьесы.

В России одним из первых начал писать пародии маститый писатель, представитель классицизма **А.П. Сумароков.** Известны также пьесы-пародии **И.А. Крылова** («Триумф»), **М.Н. Загоскина** («Урок кокеткам, или Липецкие воды»).

В XX веке жанр драматической пародии любили театры **«Кривое зеркало»**, **«Летучая мышь»**, Московский и Ленинградский театры миниатюр.

МЕЖДУ ТРАГЕДИЕЙ И КОМЕДИЕЙ

Французский философ, писатель, просветитель и идеолог революционной французской буржуазии **Дени Дидро** (1713–1784), живший и творивший в XVIII веке, решил найти «золотую середину» между трагедией и комедией. Он считал театр политической трибуной, а как мог попасть в его стены простой народ, если все существовавшие

во времена философа театры предназначались для богатых, состоятельных людей? И Дидро нашел эту «золотую середину». Он не просто рассуждал о новом жанре, а своими пьесами доказал, что между трагедией и комедией находится еще один «серьезный жанр», рассказывающий о жизни третьего сословия — буржуазии. Чуть позже этот драматургический жанр назвали **«мещанской драмой»**.

В пьесах «Побочный сын, или Испытание добродетели», «Отец семейства» Дидро вывел нового героя — «честного буржуа» и провозгласил: ты заслуживаешь высшей похвалы на земле, если ты — добродетельный гражданин.

В «мещанских драмах» не было места широким, масштабным творческим мазкам классического театра, в них были важны мельчайшие детали, точное описание обстановки, костюмов, жестов героев. «Мир человека следует описывать как можно дотошнее, точнее, конкретнее», — требовал Дидро.

На сцене появился другой язык. Раньше в трагедиях герои говорили красиво, образно, сочно; общались друг с другом одухотворенным литературным языком. А теперь в «мещанских драмах» герои заговорили так, словно они были на улице, дома, в кругу знакомых...

«Мещанская драма» на время завоевала почти все театры Западной Европы. В России ее сочиняли В.И. Лукин — последователь Дидро — и писатель-демократ П.А. Плавильщиков.

Век рождения и век смерти «мещанской драмы» — один и тот же: восемнадцатый. Так что остался этот драматический жанр в сумерках истории. Правда, некоторые принципы «мещанской драмы» помогли появиться на свет мелодраме, романтической драме и реалистической драме.

ПАСТУШЕСКАЯ ДРАМА

Если бы мы попали в XVI веке в карету к какому-нибудь итальянскому вельможе, сановнику, богатому человеку, который путешествовал из одного поместья в другое, из одного города в соседний, мы бы не раз услышали примерно вот что: «Ах, какой вид из окна! Что за чудо эти луга, деревья! Ах, как милы эти стада овец, домики крестьян! До чего же хороши, пригожи пасту́шки и их друзья — пастушки!»

Восхищение итальянской аристократии незнакомой жизнью за окошком кареты, олицетворение ее с раем на земле послужило толчком к появлению такого жанра драмы, как **пастораль**.

Название «пастораль» (или пастушеская драма) произошло от латинского слова, означающего «пастушеский».

Пастораль как придворный драматический жанр появилась в XVI веке в Италии, а затем распространилась почти во все страны Западной Европы.

Обычно ни один придворный праздник в те времена не обходился без того, чтобы там не сыграли небольшую пьесу — пастораль. В ней очень красиво и неправдоподобно изображалась сельская жизнь галантных пастушков и пастушек, говоривших языком придворных аристократов. Также пастушки и пасту́шки утонченно, словно знатные люди,

проявляли чувства и обладали изысканными манерами.

Первые пастушеские драмы, поставленные в Италии, были: «Эгле» Джиральди Чинтио (1545), «Аретуза» Лоллио (1563) и «Жертвоприношение» Беккари (1554).

Поначалу пасторали исполняли придворные-любители. Затем в «пастушеских» постановках начали принимать участие профессиональные актеры. Спектакли напоминали музыкальные шкатулочки: в них много пели, звучала мелодичная музыка. Итальянские художники, в том числе и знаменитый театральный маэстро С. Серлио, создали для пасторальных постановок нарядную несменяемую пейзажную декорацию. Она представляла из себя перспективно расположенные кусты, деревья, цветы, пригорки, ручейки, хижины, и ни одна пастораль не могла обойтись без постановочных эффектов.

В XVIII веке пасторали в драматических театрах ставились мало и входили в основном в состав оперно-балетных спектаклей и в различные придворные дивертисменты...

У слова «пастораль» есть и другое значение. Пасторалями называли небольшую оперу, пантомиму, балет (или отдельную сцену), написанные на сюжет из идеальной пастушеской жизни. Впервые такие спектакли появились в XIV–XV веках и стали предшественниками оперы.

XVII–XVIII века — золотое время музыкальной пасторали. Ее обожали придворные

круги, знать; пасторали постоянно ставили на балах и праздниках. Сам французский король не брезговал сыграть роль в какой-нибудь милой пастушеской истории.

В XVIII–XIX веках в жанре пасторали писались оперы и балеты, например «Король-пастух» Моцарта (1775) и балет «Сильвия» Делиба (1876).

А если вы побываете в театре и послушаете оперу П.И.Чайковского «Пиковая дама», то обязательно вас очарует интермедия «Искренность пастушки». Она написана композитором в стиле музыкальной пасторали.

ПЬЕСЫ ЖИЗНИ

...Весной 1823 года в Москве, в семье судейского чиновника, родился мальчик, которому было суждено перевернуть всю жизнь

русского драматического театра. Назвали мальчика Сашей, **Александром Николаевичем Островским.**

Конечно, никто из родных и близких не предполагал, какая судьба уготована Саше Островскому. Поначалу юноша поступил на юридический факультет Московского университета, окончил его, а затем стал чиновником суда. Но... как раз в это самое время Александр Николаевич «заболел» театром.

Он не пропускал ни одного представления Малого театра. В то время блистали на сцене великие актеры — П.С. Мочалов, М.С. Щепкин, П.М. Садовский, В.И. Живокини.

Островский приходил после спектаклей домой, и все больше и больше крепла в нем мысль, что надо бы бросить карьеру чиновника. Служение театру — вот благородное дело всей жизни.

В конце концов Островский сел за стол и написал первую пьесу...

Первые пьесы Островского запрещали. Цензура не могла смириться с тем, что молодой драматург правдиво, талантливо, без всяких замысловатых театральных выкрутасов пишет для народного зрителя галерки, а не для надушенного и расфуфыренного зрителя партера и лож.

Когда до театральных кругов Москвы дошли тексты первых пьес Островского — «Картина семейного счастья», «Свои люди — сочтемся», «Невеста», — всем сразу стало ясно, какой громадный талант приобрел русский театр.

Островский написал 47 оригинальных пьес и 7 пьес в сотрудничестве с другими авторами. Он создал целый народный театр. Почему народный? Потому, что он привел на сцену народные, демократические тематику и персонажей. А в его пьесах органично слились комизм и драматизм, вечные темы человечества — любовь, измена, благородство, смерть — и сиюминутные повороты обыденной жизни.

Русский критик и публицист Н.А. Добролюбов писал о сюжетах великого драматурга: «...У Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения семейные и отношения по имуществу. Немудрено поэтому, что сюжеты и самые названия его пьес вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности». Он назвал драматургию Островского «пьесами жизни».

Александр Николаевич Островский был могучим человеком. Талант драматурга был

не единственным его даром от рождения. Он работал с актерами и как талантливый режиссер, втолковывая им, что на сцене следует играть естественно и выразительно.

Островский слыл в России и как чудо-организатор, крупный общественный деятель. В 1865 году он, Н.Г. Рубинштейн, В.Ф. Одоевский, П.М. Садовский создали **«Артистический кружок»**.

Именно в «Артистическом кружке» было придумано создать Московское филармоническое общество и Общество драматических писателей, возникла и осуществилась идея частных театров.

Островскому удалось увеличить оплату за драматические произведения, учредить ежегодную Грибоедовскую премию за лучшую пьесу сезона и создать профессиональную библиотеку.

Выступал Островский и как переводчик. Из-под его неутомимого пера вышли русские тексты пьес Шекспира, Гольдони, Джакометти, индийской драмы «Дэвадаси» («Баядерка»)...

Островский мечтал преобразовать русский театр, перетряхнуть его, оживить, омолодить. Поэтому незадолго до смерти он принял решение — идти на службу в императорские театры. 1 января 1886 года он приступил к исполнению обязанностей начальника репертуара московских театров.

Кончина не дала Островскому сделать многое, но самое главное свое драматургическое наследие — народный театр — Александр Николаевич оставил России.

«Национальный театр, — писал Островский, — есть признак совершеннолетия нации, так же, как и академии, университеты, музеи».

Самые знаменитые пьесы Островского: «Гроза», «Бесприданница», «Доходное место», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Волки и овцы», «Горячее сердце», «Таланты и поклонники», «Лес», «На бойком месте», «Бешеные деньги», «Последняя жертва» и многие другие.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

ОПЕРА

Очарование настигнет вас внезапно, как любовь. Однажды, включив радио, вы поразитесь не дребезжанию и треньканью какой-нибудь архимодной рок-группы, а незамутненному голосу оперной певицы или певца. И, прослушав проникновенную арию в исполнении, допустим, **Надежды Андреевны Обуховой**, поразитесь, что голос певицы напоминает звук жемчуга, падающего на серебряное блюдо. А сила чувства, с которым прозвучит этот волшебный голос, заставит подступить к вашим глазам слезы.

Н. А. Обухова

Воспоминание об этом чарующем голосе не даст вам спокойно жить: придет час, и вы окажетесь в опере. Могучее зрелище спектакля, великолепные голоса исполнителей дадут вам столько новых сил, столь-ко доброго настроения, столько искренних переживаний, что вы спросите себя: «Где я был раньше? Почему жил до сего дня без оперы?»

Теперь никто не помешает вам впустить в свою жизнь оперные шедевры.

Станьте поклонником оперы! Не пожалеете никогда.

«ПОРА НАМ В ОПЕРУ СКОРЕЙ...»

Родина оперы — Италия. И это закономерно. Для создания музыкального чуда из музыкальных чудес — оперы — существовало сразу несколько предпосылок. Издавна итальянцы славились своими голосами, чудесными песнями; испокон веков в Италии были распространены народные представления с танцами и музыкой (их называли «майские празднества»). Популярны также были массовые «священные представления», в которых библейские легенды превращались в театральные действа с пением и музыкой.

Эпоха Возрождения ворвалась в жизнь человечества светлой сильной рекой. Именно в этот момент и родилась опера, напитанная культурой Возрождения, взлелеянная на его прекрасных человеческих идеалах.

В конце XVI века во Флоренции — городе бессмертных художников и поэтов эпохи Возрождения — жил любитель искусства, богач **Джованни Барди**, собиравший под крышей своего дома музыкантов, поэтов, философов. В историю эти сборища вошли как знаменитая **Флорентийская камерата** — содружество музыкально и поэтически одаренных людей. Название «камерата» возникло от слова «камера», то есть «салон», «комната».

Блестящие собеседники, объединившиеся в камерату, много говорили о современной им музыке. Им не нравилось, что сплошь и рядом в музыкальных произведениях господствовали полифонические нагромождения, когда множество мелодических голосов (бывало, что и свыше 20) звучало одновременно. Стихотворные строки при этом «затирались», их невозможно было разобрать. Члены Флорентийской камераты называли полифоническую музыку «разрушительницей поэзии».

Члены Флорентийской камераты хотели, чтобы некая новая музыка так же благотворно воздействовала на людей, как и древнегреческая.

Одним из участников камераты был горячий спорщик **Винченцо Галилей** (1520–1591) — отец великого астронома Галилео Галилея. Он положил на музыку отрывок из «Божественной комедии» Данте. Вышла как бы «говоря-

щая» музыка: ее Винченцо с искренним волнением пел, аккомпанируя себе на лютне или виоле. Этот опыт был первым шагом к созданию оперы.

Далее участники Флорентийской камераты приступили к новому эксперименту — созданию драмы, полностью положенной на музыку. Автором одной из таких музыкальных драм, которая называлась «Эвридика» (1600), стал **Якопо Пери** (1561–1633). «Эвридику» поставили на придворных торжествах по случаю бракосочетания французского короля Генриха IV с племянницей правителя Флоренции Марией Медичи. Успех последовал грандиозный... и музыкальные трагедии начали создаваться в Риме, Мантуе, Венеции и Неаполе.

Благородное дело флорентийцев продолжил гениальный итальянский композитор **Клаудио Монтеверди** (1567–1643). Он сочинил оперу «Орфей» (1607), подойдя к воплощению «драмы в музыке» иначе, чем участники камераты. Монтеверди отказался от размеренной спокойной речи и создал драматический речитатив со свободной сменой темпа, с яркими интонациями, отражающими глубокое волнение драматических героев. Композитор уже довольно близко подошел к созданию арий — сложным вокальным пьесам.

Последние годы жизни Монтеверди провел в Венеции, и его яркое творчество стало

одной из вершин в развитии оперного искусства. Именно благодаря Монтеверди в Венеции в 1637 году открылся первый в мире оперный театр.

Зародившись в Италии, опера отправилась завоевывать многие другие страны.

В XVII веке началось победное шествие итальянского оперного искусства. В том же XVII веке была создана французская национальная оперная школа во главе с композитором **Жаном Батистом Люлли** (1632–1687). Его произведения ставились в придворном оперном театре «Королевская академия музыки».

Замечательную оперу «Дидона и Эней» (1689) сочинил в Англии композитор **Генри Пёрселл** (1659–1695).

Творческую эстафету поддержали немцы. Их первая опера возникла в Гамбурге, а первый национальный оперный спектакль увидел свет в 1678 году.

Глюк, Моцарт, Вагнер, Глинка, Даргомыжский, композиторы **«Могучей кучки»**, Сметана и Дворжак, Монюшко и многие другие композиторы — вот гениальные отцы мирового оперного искусства.

Русская классическая опера обрела свои блистательные вершины в XIX веке. В 1836 году героико-патриотическая опера **Михаила Ивановича Глинки** (1804–1857) «Жизнь за царя», которая в советское время называлась «Иван Сусанин», открыла новую

М. П. Мусоргский

Н. А. Римский-Корсаков

страницу в истории оперного искусства. Затем появился новый вид народной оперной драмы — «Борис Годунов» **Модеста Петровича Мусоргского** (1839–1881). Далее последовали сказочно-лирическая опера «Снегурочка» **Николая Андреевича Римского-Корсакова** (1844–1908) и его оперы-сказания «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже». **Петр Ильич Чайковский** (1840–1893) подарил мировой культуре лирическо-психологические оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Итак, что такое опера? Это жанр, объединяющий многие виды искусства, но при этом главная роль в нем принадлежит музыке.

Опера — это музыкально-драматическое произведение для театра, в котором разговорная речь полностью или в значительной мере

М. И. Глинка

П. И. Чайковский

(имеется в виду бытовая музыкальная комедия) заменена пением.

ОПЕРНАЯ «КНИЖЕЧКА»

Когда композитор задумывает написать оперу, ему необходима «книжечка». Так переводится с итальянского языка слово **«либретто»**. Это самое либретто, в котором заключен сюжет оперы, сочиняет для композитора **драматург**.

Либретто полностью подчинено музыке. **Либреттист** внимательно прислушивается к замечаниям композитора, когда разрабатывает оперный сюжет. Творческий контакт — необходимое условие для содружества композитора и либреттиста. Вот некоторые примеры подобных творческих союзов.

А. С. Даргомыжский

А. П. Бородин

Над либретто оперы **Антона Григорьевича Рубинштейна** (1829–1894) «Демон» по одноименной поэме Михаила Юрьевича Лермонтова работал известный пушкиновед П.А.Висковатый. Брат П.И.Чайковского Модест Ильич сочинил либретто двух его опер — «Пиковая дама» и «Иоланта».

Иногда либретто сочиняет сам композитор. **Александр Сергеевич Даргомыжский** (1813–1869) написал и либретто, и музыку оперы «Русалка». **Александр Порфирьевич Бородин** (1833–1887) написал либретто к своей опере «Князь Игорь», М.П.Мусоргский — к своей опере «Борис Годунов». Н.А.Римский-Корсаков — к «Майской ночи» и «Снегурочке». **Сергей Сергеевич Прокофьев** (1891–1953) — либреттист своей оперы «Война и мир», а **Родион Константинович Щедрин** (род. в 1932) — «Мертвые души».

Композитор и либреттист не следуют буквально за текстом литературного произведения, которое должно лечь в основу новой оперы. Следуя замыслу композитора, делаются все необходимые изменения. Если, например, сравнить пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин» и оперу Чайковского «Евгений Онегин», можно увидеть, что композитор и его либреттист К.Шиловский отобрали из романа Пушкина только то, что связано с личными судьбами героев. Свою оперу они справедливо назвали «лирическими сценами».

На первый взгляд кажется, что создание оперы — сочинение либретто и музыки — дело легкое. Конечно, если авторы на подъеме, тогда происходят чудеса творческого вдохновения, такие, как в случае с оперой «Пиковая дама». Это была последняя опера в жизни пятидесятилетнего П.И.Чайковского, и он написал ее за 44 дня. А на сочинение своей первой оперы «Алеко» по пушкинской поэме «Цыганы» девятнадцатилетний **Сергей Васильевич Рахманинов** (1873–1943) потратил всего 17 дней!

В мире оперы есть случай уникальный, когда специально написанное либретто композитору не понадобилось. В 1866 году А.С. Даргомыжский сел за написание оперы «Каменный гость». Неизмененный текст одноименного пушкинского произведения и был необходимым композитору либретто.

ДО ПОДНЯТИЯ ЗАНАВЕСА

Большинство опер начинается **увертюрой**. С французского языка это слово переводится как «открывать».

Увертюра звучит до поднятия занавеса, и очень часто композитор избирает для нее форму **сонатного аллегро**. Именно эта форма позволяет композитору воплотить в увертюре глубокие идеи и драматические ситуации.

Сонатное аллегро — это музыка-размышление. Оно, способное отразить богатую картину сложного внутреннего мира человека, вытеснило во второй половине XVIII века танцевальную сюиту.

Увертюра, изложенная языком сонатного аллегро или в какой-нибудь иной форме, передает главную мысль оперы, приглашает слушателей в эмоциональный мир спектакля.

Также увертюра напоминает своеобразный конспект: его тезисы — музыкальные темы. Эти темы — характеристики героев, и они обязательно развернутся в опере в большие сцены.

Но бывает и так, что вместо увертюры композитор пишет небольшое вступление, в котором выражает одну основную музыкальную мысль. Например, в опере П.И.Чайковского «Евгений Онегин» короткое вступление рисует «Татьяны милый идеал»: мир ее поэтических грез, душевных порывов, мечтаний, постоянство характера...

В русских операх встречаются вступления с названиями. Желая подчеркнуть основную мысль, композиторы дали этим вступлениям «имена». Так, М.П.Мусоргский назвал вступление к опере «Хованщина» «Рассвет на Москве-реке», а Н.А. Римский-Корсаков к «Садко» — «Океан — море синее».

«ЗА СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛОС И ПЕРСТНЯ НЕ ЖАЛКО»

Драматический театр немыслим без актера, а музыкальный театр не может существовать без певца-исполнителя. Именно он создает различные человеческие характеры на сцене, работает над воплощением образа оперного героя. Но его творческие усилия несколько отличаются от творческих усилий актера драмы. Пение — вот без чего просто немыслим оперный спектакль.

Тот или иной певческий голос зачастую олицетворяет определенный характер. И здесь необходимо рассказать о **тембрах** голосов.

Сопрано — это высокие женские голоса с мягким нежным тембром, и обычно они принадлежат молодым героиням с романтическим складом души. Таковы Татьяна в опере П.И.Чайковского «Евгений Онегин», Людмила в опере М.И.Глинки «Руслан и Людмила». Образы героинь более старшего возраста или женские роли с драматической

судьбой исполняют певицы с низкими голосами — **меццо-сопрано** и **контральто**. Примерами таких героинь являются волшебница Наина в «Руслане и Людмиле», няня в «Евгении Онегине».

Лирические мужские **партии** исполняют **теноры** с мягким, высоким тембром. Таковы партии Владимира Дубровского, Ленского, царевича Гвидона. А драматическим тенорам и **баритонам** поручают создавать на сцене более активные и драматические характеры: например, Остап из «Тараса Бульбы». Мужские партии старшего поколения — царь Салтан, старик Дубровский, Тарас Бульба — исполняют **басы**.

Потерять голос для оперного певца означает перечеркнуть свою творческую жизнь, лишиться любимой профессии. Поэтому певцы и певицы берегут свои голоса, словно хрустальные вазы, соблюдают ряд правил, которые помогают им сохранять свои «орудия труда» в силе и незамутненности.

Ф. И. Шаляпин

...Однажды в Париже великий русский певец, неподражаемый бас **Федор Иванович Шаляпин** познакомился с молодой болгарской певицей Илкой Поповой. У нее как раз в то время

пропал голос — великолепного тембра меццо-сопрано. К кому только не обращалась Илка, но никто не мог ей помочь. И несчастная певица пожаловалась на свою беду Шаляпину.

Федор Иванович был необыкновенным человеком, его чуткая душа мгновенно уловила причины Илкиного несчастья. Шаляпин понял: трудности с голосом у певицы скорее психологические, чем какие-либо еще. Он снял с пальца перстень, с которым никогда не расставался, и надел на пальчик Илки. Великий певец сказал, что это перстень Петра I и освящен Патриархом всея Руси, и что тот, кто носит его, никогда не испытывает никаких проблем с голосом, оставаясь при этом вечно молодым.

Случилось чудо — с шаляпинским перстнем на руке Илка Попова пела на премьере и завоевала любовь покоренных парижских слушателей.

Затем последовали одно выступление за другим, и всякий раз болгарская певица имела грандиозный успех. Но без шаляпинского перстня она не осмеливалась выходить на

сцену, перед каждым выступлением выпрашивая талисман у Федора Ивановича.

В конце концов свой заветный талисман Шаляпин Илке Поповой подарил. Может быть, в тот момент гений русской сцены подумал: «Пусть Илкин серебряный голос радует слушателей много-много лет. А за такую радость и перстня не жалко».

ВЕЛИЧАЙШАЯ ИСТОРИЯ ПРО КОПЕЕЧКУ

Оперный певец (или певица) раскрывает характер, мысли, чувства своего героя, которые выявляются в **вокальных жанрах: речитативе, арии** и ее разновидностях — **ариозо, каватине, романсе, песне.**

Речитатив (его еще называют напевной декламацией) близок к речи. Слова в речитативе полуговорятся-полупоются. Его роль — разъяснять происходящее на сцене, продвигать сюжетное действие. За речитативом почти всегда следует ария.

А. В. Неждановa

Ария (в драматическом театре ей соответствует монолог) — это один из основных эпизодов в опере. Он наиболее ярко, выпукло характеризует героя, со-

здает его музыкальный портрет. Слушатель и зритель узнают из арии о чувствах, мыслях, душевном мире героя. Мелодика арии более распевна, более развита, чем речитатив.

Л. В. Собинов в роли Ленского

Образ того или иного героя создает не только композитор, но и конкретный исполнитель. Она не обязан точно следовать написанному композитором, он вносит в канву музыкального спектакля и свое понимание роли, логики поступков героя. И если оперный персонаж сыгран и спет гениально, он навсегда сливается с творческим «я» своего исполнителя. Таковы многие образы, созданные **Леонидом Витальевичем Собиновым** (1872–1934, лирический тенор), **Ф.И. Шаляпиным**, **Надеждой Андреевной Обуховой** (1886–1961, меццо-сопрано), **Антониной Васильевной Неждановой** (1873–1950, лирико-колоратурное сопрано).

Ф. И. Шаляпин в роли Бориса

И. С. Козловский в роли Юродивого

Удивительно емкий образ Юродивого в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» создал **Иван Семенович Козловский** (1900–1993, лирический тенор). Сцена с Юродивым — всего лишь один из многочисленных штрихов громадного оперного полотна, но... Рассказывая государю о том, как у него мальчишки отняли копеечку, Козловский-Юродивый из эпизодического персонажа вырастал до трагического героя. Зрители были потрясены и хрустальным голосом артиста, и этой «маленькой», величайшей историей о копеечке.

ВМЕСТЕ

В спектаклях, которые дают драматические театры, вряд ли встретишь такие сцены, где говорят одновременно сразу несколько человек. А в опере общий разговор певцов никого не удивляет. Наоборот, в одновременном пении мы слышим и голоса исполнителей, каждый в отдельности, и вкушаем удивительную прелесть совместного звучания — **ансамбля.**

Слово «ансамбль» пришло в наш язык из французского и переводится как «вместе». Означает же ансамбль совместное исполнение музыкального произведения небольшим количеством участников.

Существуют два вида ансамблей: **ансамбли-сцены** и **ансамбли «согласия»**.

В ансамблях-сценах происходит чередование реплик действующих лиц, а ансамбли «согласия» — это **дуэты, терцеты, квартеты, квинтеты** и др., в которых действующие лица не обращаются друг к другу, а вместе переживают то или иное событие. Причем каждый герой словно погружен в свои мысли, в себя.

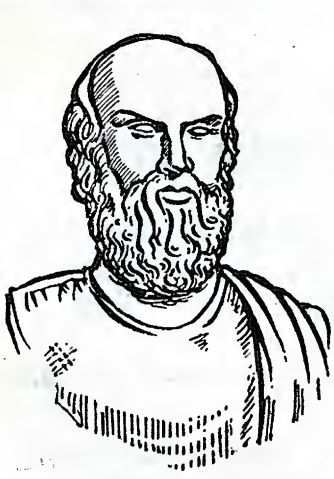
ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ БОГОВ

Без хора не обходится ни одна опера. Слово «хор» — греческое и означает «певческий коллектив», в который входят более 12 человек.

Бывают хоры женские, мужские, детские и смешанные.

У слова «хор» есть и другие значения. Хором называют такое музыкальное произ-

ведение, которое предназначенно для хорового исполнения. А в древнегреческом театре хор был обязательным коллективным участником, собирательным действующим лицом того или иного спектакля.



Эсхил

В Древней Греции музыка играла великую роль, а хору отводилось особое место. Поэты, создавшие хоровую лирику, приобрели мировую славу. Как уже говорилось выше, хор был обязательным действующим лицом во многих трагедиях, которые сочинили древнегреческие трагики Еврипид, Эс-

хил, Софокл, и обязан был выражать общественное мнение и отношение зрителей к событиям пьесы.

Сегодня без хорового пения, так же, как и в Древней Греции, не бывает ни одного праздника, ни одного народного торжества. А если где-либо на открытой площадке выступает хор, послушать его собираются тысячи людей. Что и говорить: хоровое пение — воистину народное искусство.

В современном хоре участвуют 100—120 человек. Все голоса разделены на четыре группы: две женские — сопрано и альты — и две мужские — теноры и басы. Иногда группы подразделяются на первые и вторые голоса (1-е и 2-е сопрано, 1-е и 2-е альты и так далее). Тогда хор становится неподражаемым многоголосным инструментом.

Софокл

Еврипид

Как же хор создает свои партии, звучащие в той или иной опере?

Сначала с этим огромным живым инструментом работает **хормейстер**. Тщательно изучив хоровую партитуру, он разучивает партии по голосам, а затем происходит чудо. Под руководством хормейстера хоровые партии сливаются в единое согласованное звучание.

И только после этого оперный хор начинает заниматься собственно искусством. Режиссер знакомит хор с действием спектакля, раскрывает идею произведения, описывает те сцены, в которых артисты хора участвуют. А потом начинаются репетиции хоровых эпизодов на сцене.

Во время того или иного спектакля хор тоже — единое действующее лицо, как это было некогда в Древней Греции.

«ТЁМНОЕ ДЕЛО»

Слова «**дирижер**», «дирижировать» происходят из немецких и французских слов, что означает «направлять, управлять, руководить».

Дирижер необходим и в оперном, и в балетном театрах, и в цирке, и на эстраде, а также в драматическом театре, где спектакль иногда сопровождается музыкой.

Дирижер предлагает исполнителям трактовку оперы, балета, любого другого музы-

кального произведения, а трактовка — немаловажная вещь: это настроение музыкального произведения, прочитанное и понятое дирижером по-своему.

Например, увертюру к опере можно сыграть стремительно, воздушно, а можно и меланхолично, с оттенком грусти. Во власти дирижера выделить ту или иную группу инструментов: духовых ли, струнных, ударных. Конечно, в подобном случае характер музыки изменится. Поэтому дирижера вполне можно считать соавтором композитора.

Путь дирижера к оркестру был долгим и имеет свою витиеватую историю.

Римский писатель Фабий Квинтилиан — исследователь приемов ораторского искусства и жестикуляции — восхищался искусством древних **кифаредов.** Они одновременно пели, отбивали такт ногой и играли на кифаре — струнном музыкальном инструменте. Кифареды считаются праотцами современных дирижеров.

Далее за кифаредами из глубин XVII и XVIII веков выступает фигура мастера капеллы, то есть капельмейстера. Великолепным капельмейстером был гениальный компози-

тор **Иоганн Себастьян Бах** (1685–1750), который во время исполнения музыкального произведения успевал следить за всеми мелодиями ансамбля, руководить тридцатью или сорока музыкантами: кому кивал, кому выстукивал такт, кому-то грозил пальцем, а сам в этот момент нажимал на педали органа.

В 1770 году в Милане прошли первые спектакли оперы **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756–1791) «Митридат, царь Понтийский». За клавесином сидел четырнадцатилетний композитор, поражая слушателей и зри-

телей не только своим еще детским лицом, но и «огневой» манерой управлять музыкальным оркестром...

Творцы-композиторы XVIII века **Георг Фридрих Гендель** (1685–1759), **Христоф Виллибальд Глюк** (1714–1787), **Йозеф Гайдн** (1732–1809) тоже дирижировали своими про-

изведениями как капельмейстеры-художники, а не рядовые «отбиватели такта».

В истории музыки был и такой период, который называют **«шумным дирижированием»**. **Баттутом** — палкой-жезлом для отбивания такта — пользовались капельмейстеры и дирижеры до начала XIX века. Эта традиция сохранялась во многих оперных театрах Европы. Ужасный стук стоял в оркестровой яме, и многие проникновенные оперные или балетные мелодии уродовались громким аккомпанементом баттута — этой поистине доисторической дубинки...

Дирижерские обязанности исполняли и клавесинист (или органист), и скрипач-концертмейстер. А чем только не пытались дирижировать музыканты! Палками, смычками, мимикой лица, свернутыми в трубку нотами, свободными руками.

Наконец на исторической арене появилась **дирижерская палочка**. По свидетельству некоторых историков, ее впервые применили в Берлинской опере в 80-е годы XVIII века.

Затем ушло довольно много времени на решение вопроса: стоять ли дирижеру к публике лицом или «невежливо» повернуться к ней спиной? На такой шаг отважились первыми композиторы-дирижеры **Гектор Берлиоз** (1803–1869) и **Рихард Вагнер** (1813–1883).

Римский-Корсаков утверждал, что «дирижерство — темное дело». Не всякому композитору или капельмейстеру удавалось талан-

тливо, зажигательно управлять оркестром. Феномен дарования дирижера остается одним из самых таинственных среди исполнительских профессий.

Прекрасным дирижером был француз **Франсуа Антуан Габенек.** В 1828 году он создал оркестр Парижской консерватории и более 20 лет возглавлял парижский **Гранд-Опера. Ференц Лист** (1811–1886) был дерзким дирижером-новатором. А великолепный **Сергей Рахманинов?** А дирижер-«гипнотизер» Густав Малер (1860–1911)... Современник Малера писал о нем: «Одна черта отличала Малера от всех остальных дирижеров — это огромная, почти демоническая сила, излучавшаяся из каждого его движения, из каждой черточки его лица»...

Из современных нам королей дирижерского пульта обязательно надо вспомнить Василия Сафонова, Евгения Мравинского, Евгения Светланова, Геннадия Рождественского. Из женщин-дирижеров прославилась удивительная Вероника Дударова.

«МОГУЧАЯ КУЧКА»

В 50-е–70-е годы XIX века Россия бурлила, рвалась к новой жизни. В мире искусства начали создаваться различные кружки: литературный кружок журнала «Современник», Артель художников, «Товарищество передвижных художественных выставок»... Композиторы тоже создали свое объединение, которое сначала называлось Балакиревский кружок, а позже — **«Могучая кучка»**. Идея, объединившая группу композиторов, была одна: они все — последователи М.И. Глинки с его народной, демократической, русской музыкой.

Свое окончательное название Балакиревский кружок получил от высказывания **Владимира Васильевича Стасова** (1824–1906) — знаменитого художественного и музыкального критика. Стасов обожал русское искусство, боролся за него, ценил музыку Глинки и Даргомыжского. В одной из своих статей он написал о Балакиревском кружке: «...сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

В. В. Стасов

В «Могучую кучку» входили: М.А. Балакирев, А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, М.П.Мусоргский и Н.А. Римский-Корсаков. К кружку примыкали композиторы Н.Н. Лодыженский, А.С. Гуссаковский, Н.В. Щербачев.

М. А. Балакирев

Идейным вдохновителем и главой «Могучей кучки» стал **Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910).** Этот удивительный человек был композитором, пианистом, дирижером и обладал бешеной энергией и талантом организатора. В 1862 году в Петербурге с легкой руки Балакирева открылась Бесплатная музыкальная школа, на концертах которой часто исполняли музыку молодых композиторов — последователей М.И. Глинки.

Также Балакирев на первых порах помогал другим членам кружка в их композиторской деятельности — и советом, и делом...

До своей композиторской деятельности **М.П. Мусоргский** поступил, по семейной традиции, на военную службу, стал юнкером, а затем гвардейским офицером. Но Модест Петрович не забывал заниматься и музыкой, которую любил с детства.

Первые уроки ему давала мать, а когда семья приехала в Петербург, к юному Мусоргскому приглашали лучших преподавателей. С юности Мусоргский много читал, интересовался историей и психологией.

Первые попытки Мусоргского сочинять оперы оказались неудачными, но зато в 1869 году он заканчивает писать оперу «Борис Годунов». Это могучее произведение сразу же вошло в мировую оперную классику, а Мусоргский одним махом поднялся на вершину музыкального Олимпа.

Далее композитор принимается писать оперы «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка», которые он не дописал. А после его смерти их завершил **Н. А. Римский-Корсаков**...

Восемнадцать лет работал над своей оперой «Князь Игорь» **А.П. Бородин** — еще один член «Могучей кучки». Сюжет для этого произведения Бородину подсказал музыкальный критик Стасов, посоветовав взять как основу оперы гениальный литературный памятник XII века «Слово о полку Игореве».

После смерти Бородина друзья завершили его титанический труд: «Князь Игорь» стал одной из жемчужин мирового оперного искусства...

Н. А. Римский-Корсаков тоже пришел в мир музыки не прямым путем. Он — по семейной традиции — учился в Морском корпусе, стал морским офицером, перед встре-

чей с «Могучей кучкой» участвовал в кругосветном путешествии.

Первая опера Римского-Корсакова «Псковитянка» была поставлена в 1873 году, а вторая — «Майская ночь», написанная композитором по повести Н.В. Гоголя, — в 1880 году.

Римский-Корсаков всегда тяготел к сказочным, фольклорным сюжетам. Поэтому последующие его оперы — «Снегурочка» (1882), «Ночь перед Рождеством» (1895), «Садко» (1897) — яркое тому подтверждение.

Далее Римский-Корсаков написал одноактную оперу «Моцарт и Сальери»(1898), оперы «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Кощей Бессмертный» (1902), «Пан воевода» (1903), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907).

Римский-Корсаков обладал редкой, отзывчивой душой. Современники знали его как искреннего, доброго и прямого человека. Вот почему он не смирился с тем, что оперы его умерших друзей остались лежать в столах неоконченными. Римский-Корсаков откладывал в сторону свои недописанные произведения и с горячим сердцем принимался доводить до достойного финала произведения друзей-соратников «Могучей кучки»...

Цезарь Антонович Кюи (1835–1918) — русский композитор и музыкальный критик. Он выучился на военного инженера, и помимо зва-

ния русского композитора заслужил с 1891 года звание заслуженного профессора в области фортификации, был инженер-генералом.

Ц. А. Кюи

Композитор Кюи оставил довольно обширное музыкальное наследие. Среди опер, которые он написал, «Кавказский пленник» (1883), «Пир во время чумы» (1901), «Капитанская дочка» (1909), детские оперы «Снежный богатырь» (1906), «Красная шапочка» (1911), «Кот в сапогах» (1912) и другие.

С 1864 года Кюи начал бурную деятельность музыкального критика. Его статьи появлялись в ведущих журналах и газетах. А рассказывал в них Кюи, конечно же, о творческих взглядах «Могучей кучки», о народной музыке, русском искусстве.

«Могучей кучке» не была безразлична судьба музыкального искусства родины, а значит, и самой России. Вот почему сподвижники «Могучей кучки» навсегда останутся в нашей благодарной памяти, а в оперных театрах будут звучать их великолепные произведения.

ЕДИНСТВЕННАЯ ОПЕРА

Однажды в 1803 году титану музыкального Олимпа — **Людвигу ван Бетховену** (1770–1827) сделали неожиданное предложение. В то время Бетховен жил в Вене и был популярен как пианист, импровизатор, композитор-симфонист. «Напишите оперу!» — попросили композитора.

Бетховен хотел было отказаться, но прочитал либретто и... согласился.

В либретто описывалось реальное событие, произошедшее буквально «на днях». Только что, в 1789–1794 годах, произошла французская революция. Наполеон поначалу объявил себя императором и защитником революции, а затем кроваво подавил ее. Многие революционеры были брошены в тюрьму.

Людвиг ван Бетховен сочувствовал революционным французам, он не любил, когда страдают люди, мечтал о более светлом обществе, чем то, в котором жили народы Европы. Современники рассказывали, что Бет-

ховен «охотно высказывался в интимном кругу относительно политических событий, о которых он судил с большим пониманием, с точки зрения ясной и определенной... Ему были по душе республиканские принципы... Хотел, чтобы все принимали участие в управлении государством. Хотел для Франции всеобщего избирательного права».

Поэтому желание напомнить зрителям, пришедшим в зрительный зал оперного театра, о славных днях революционных событий и побед окрылило композитора, так как только театр мог дать ему возможность обратиться к огромному количеству людей — иного пути у творцов тогда не было.

И Бетховен сел писать свою единственную оперу, которую назвал **«Фиделио»**.

Действие оперы он перенес на несколько веков назад, а местом действия избрал Испанию. Понятно, что здравствующие правители не любят прямоты и откровенности сочинителей, которые указывают им на ошибки и злодеяния. Поэтому сочинители во все времена почти всегда избирают иносказательный путь. Но умный зритель и слушатель, конечно же, обязательно поймет, о чем пожелал сказать автор. Так же случилось и с «Фиделио»: кто не поленился, тот мгновенно связал сюжет оперы с французскими событиями недалекого прошлого.

Сюжет единственной оперы Бетховена прост. Отважная молодая женщина Ленора,

скрывшись под мужским именем Фиделио, стала помощницей тюремщика и проникла к томящемуся в застенках мужу Флорестану.

Начальник тюрьмы Пизарро пытается казнить непокорного узника. Но добрый просвещенный министр приезжает в тюрьму, освобождает Флорестана, и козням, злодействам Пизарро приходит конец...

Музыка оперы «Фиделио» могуча, как весенний бурный поток. В этом произведении Бетховен показал себя как новатор — человек, ищущий новые пути творческого самовыражения. Он смело отказался, например, от вокального стиля итальянской оперы — законодательницы оперной жизни Европы, насытил «Фиделио» декламационными фрагментами: исполнители в бетховенской опере не только поют, но и говорят.

Затем Бетховен обновил и расширил состав оркестра. О внутренней жизни его героев мощно рассказывают симфонические эпизоды. Много в «Фиделио» и хорового пения.

К своей единственной опере Бетховен написал несколько вариантов увертюр. Нам известен третий вариант.

До чего же грандиозно звучит там знаменитый хор узников, до чего же рельефно, выпукло сказал свое «слово» оркестр! Великий композитор поведал в своей увертюре о верности, любви, свободе и черных силах, которые олицетворял тюремщик Пизарро, так выразительно, как никто до него не сумел.

Бетховен трудился над своей первой и единственной оперой так, как ни над одним своим произведением. Ведь опыта работы в этом жанре у него не было. Все давалось ему с величайшим трудом. Но великий композитор справился с великой задачей.

20 ноября 1805 года в Венском оперном театре, недавно отстроенном, опера «Фиделио» прозвучала. С тех пор уже около двух веков она живет на сценах театров мира и поражает зрителей до глубины души.

...За несколько дней до смерти Людвиг ван Бетховен по поводу своей оперы сказал так: «Из всех моих детей она при рождении стоила мне наибольших мук, она же доставила мне больше других огорчений. Предпочтительно перед всеми другими сочинениями я считаю ее достойней, чтобы ее сохранили и пользовали».

ВЕЛИКИЕ ТЕАТРЫ

Театры, как и люди, имеют каждый свою неповторимую судьбу. Самым прославленным из них посвящены эти страницы.

Парижская **«Гранд-Опера»** («Большая опера») была создана в 1671 году и тогда называлась «Королевской академией наук». Сюда стремились оперные композиторы многих стран. К одним из них прилетали на быстрых крыльях слава, богатство, других же подсте-

Гранд-Опера

регали отчаяние и уныние. Глюк здесь вкусил радость всеобщего признания. Здесь прошла с триумфом последняя опера «Вильгельм Телль» (1829) **Джоакино Антонио Россини** (1792–1868). А неистового Вагнера постигло в «Гранд-Опера» жестокое разочарование...

Именно в «Гранд-Опера» опера стала оперой, то есть роскошным, грандиозным, потрясающим воображение спектаклем.

Современное здание парижской жемчужины, построенное архитектором Ш. Гарнье в 1861–1875 годах, удивляет своей пышностью, великолепной отделкой, многочисленными скульптурами.

Для исполнителей, работавших в прошлом и ныне работающих в «Гранд-Опера», характерно сохранение следующей традиции: певцы здесь всегда стремились и стремятся к четкой и ясной дикции, бережному отношению к музыкальности самого слова.

Другой великий театр Европы — это миланский «Ла Скала». Он был построен архитектором Дж. Пьермарини на месте церкви Санта-Мария ла Скала, вот почему театр носит это имя. «Ла Скала» открылся в 1778 году и за довольно короткий промежуток времени стал признанным центром оперной жизни Италии.

В «Ла Скала» всегда жило царство вокала. Людей, приходивших в зрительный зал, потрясали чистота и прелесть пения, редчайшие тембры оперных голосов. Если певец получал всеобщее одобрение на подмостках «Ла Скала», он завоевывал после этого любую оперную сцену мира. «Приговор» миланских почитателей был сродни королевской награде.

Оперу недостаточно слушать: ее обязательно надо смотреть, сидя в зрительном зале. Итальянская часть труппы «Ла Скала» испокон веку славилась и славится удивительным мастерством исполнения сложных сцен, в которых действует большое количество участников. В «Ла Скала» зрители созерцают и слушают истинные образцы опер, где чудесно согласованы и пение, и движения артистов...

Во всем мире знаменит и **Венский оперный театр**, который возник в середине XVII века. Без него оперное искусство Европы многое бы потеряло. В 1869 году венцы возвели новое здание этого замечательного оперного храма, и оказалось, что оно — одно из кра-

сивейших в мире. Увы, в человеке живут не только тяга к прекрасному, но и неискоренимые варварские потребности. Во время Второй мировой войны чудо-театр разбомбили американские самолеты, и лишь в 1955 году Венская опера вновь была восстановлена.

Английский знаменитый оперный театр **«Ковент-Гарден»**, получивший свое название по тому району Лондона, где его возвели, открыли в 1732 году. Поначалу в «Ковент-Гарден» шли оперные и драматические спектакли. И это соседство наложило на оперы, исполняемые в этом театре, свой отпечаток: все его постановки очень тщательно подготовлены.

В Англии много веков не было самобытной национальной оперной школы: репертуар «Ковент-Гарден» составляли сочинения композиторов других стран. Поэтому в этом театре сложилась традиция — ставить оперы на языке оригинала. Многие оперные звезды мира перебывали на подмостках «Ковент-Гарден», приезжая в Лондон на гастроли. Вот почему о «Ковент-Гарден» можно сказать, что он — «гастрольный театр».

Но самым известным, знаменитым «гастрольным» театром мира считается нью-йоркский театр **«Метрополитен-Опера»**. Он был открыт в 1883 году.

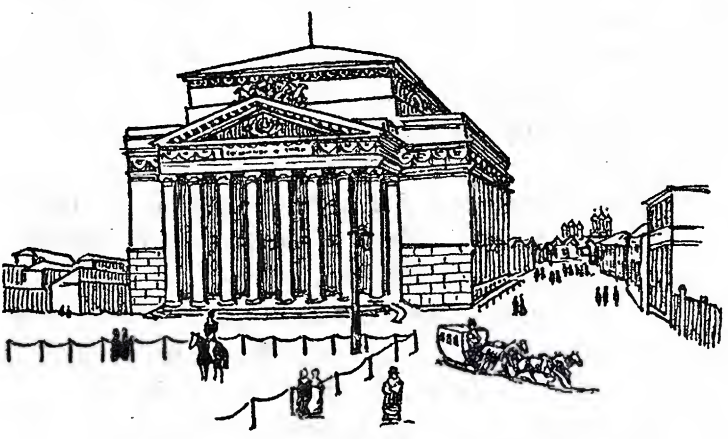
В 1966 году «Метрополитен-Опера» перешел в новое здание на 3800 мест. Великолепная современная сценическая техника; кроме основной, три вспомогательные сцены, оркес-

тровая яма, рассчитанная на 110 мест, — вот что такое этот удивительный театр.

В «Метрополитен-Опера» постоянные только хор, оркестр и вспомогательный состав артистов. Певцы и дирижеры — знаменитейшие из знаменитых — приглашаются в Нью-Йорк на сезон или на несколько спектаклей. Билеты в «Метроплитен-Опера» стоят очень дорого, но театр всегда имеет полный сбор. Ведь на сцене каждый день поют бриллиантовые голоса планеты!

Самый известный театр Южной Америки **«Колон»** был открыт в 1908 году в Буэнос-Айресе — столице Аргентины. На его сцене пел наш великий бас **Федор Иванович Шаляпин.**

И, конечно же, к великим театрам мира принадлежат наши прославленные московский **Большой театр** и **Мариинский театр** в Санкт-Петербурге.



Большой театр в 30-х годах XIX века

Большой театр был построен в 1825 году под руководством архитектора О. Бове. В 1856 году здание Большого почти полностью сгорело, и его восстановили из руин. Руководил этим возрождением архитектор А. Кавос.

Первая труппа Большого театра состояла из бывших крепостных актеров, отпущенных в начале XIX века на волю.

Репертуар Большого — это знаменитейшие оперные и балетные спектакли русских и зарубежных композиторов.

Главное, что сделал и сейчас делает этот великолепный храм искусства, — это утверждение национальных традиций оперы, развитие русской музыкально-сценической исполнительской школы.

Вот неполный драгоценный букет талантов, творивших искусство на подмостках Большого театра в разные годы: Ф.И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А.В. Неждановa, братья Григорий Степанович и Александр Степанович Пироговы, М.Д. Михайлов, В.В. Барсова, Н.А. Обухова, М.О. Рейзен, С.Я. Лемешев, И.С. Козловский и многие другие мастера сцены.

Еще одним очагом музыкальной культуры России и мира был и сейчас есть петербургский Мариинский театр.

Первые свои спектакли Мариинка начала давать в 1783 году в здании Каменного (Большого) театра в Петербурге, а в 1860 году театр перешел в новое здание (архитектор А. Кавос) и получил название Мариинского.

В этом прекрасном театре много немеркнущих традиций. Одна из них — первые постановки опер. Именно здесь, например, состоялась премьера оперы Глинки «Иван Сусанин».

Удивительные певцы пели в Мариинке. В начале XX века сумел занять здесь ведущее место и молодой Шаляпин.

БАЛЕТ

...Под звуки льющейся как река музыки раздвигается занавес. На сцене — декорации, залитые загадочным светом софитов. Аккорд, еще аккорд, и перед замершим зрительным залом, словно из воздуха, появляются артисты балета. Начинается поэтическая сказка, сотканная из танцев...

Эту сказку в течение вечера будут рассказывать музыка и движения. Не прозвучит ни единого слова. Но публика разойдется по домам совершенно потрясенная и осчастливленная: балетные танцы поведают ей о великих человеческих чувствах больше, нежели слова...

ТАНЕЦ — САМА ЖИЗНЬ

Древние люди во всех уголках нашей планеты стали танцевать раньше, чем говорить. Они собирались на охоту, мечтая о богатой добыче, и танцевали, представляя такую до-

бычу. Они просили природные силы, чтобы те утихомирились, не грозили смертью — и танцевали, изображая ласку ветра, доброту солнца, негу водных стихий. Наши праотцы тоже совершали множество бытовых обрядов с ритмическими движениями — приветствовали рождение детей, новые браки, исцеление от недугов, а также скорбели по умер-

Танец — сама жизнь

шим сородичам. Ни одного события не обходилось без осмысленных, ритмичных движений. Танцы придавали всему течению жизни древних свой смысл.

Постепенно движения первобытных танцев изменялись, преображались, становились все более художественными. Так возникло **искусство танца** — одно из древнейших явлений народного творчества.

Поначалу танец сопровождался пением, но затем он стал самостоятельным видом искусства. Самые талантливые его исполнители передавали из поколения в поколение узоры танцевальных рисунков, шлифовали движения, добавляли свои приемы.

И наконец свершилось то, что должно было свершиться: у каждого народа на нашей планете сложились свои танцевальные традиции, родился свой танцевальный язык. **Народные танцы** стали необходимой частью мировой культуры.

Но до рождения **балета**, каким мы его знаем, должно было пройти еще слишком много времени — несколько веков, эпох; должны были смениться десятки поколений.

НАРОДНАЯ КЛАДОВАЯ

Народный танец — древнейший вид искусства, это великая кладовая не только ритмов, движений, музыки, традиций, но и истории того или иного народа.

Народный танец вобрал в себя отпечатки того места и времени, где он родился, — национальную психологию, образ мышления людей.

Как мы уже знаем, ни один праздник, ни один обряд, ни одна ярмарка не могли обойтись без народного танца.

Из народных обрядов возникли **хоровод** и другие **обрядовые танцы**, например, цейлонский танец огня, норвежский танец с факелами, славянские хороводы, связанные с обрядами завивания березки, плетения венков, зажигания костров.

Народные танцы — это хранилище отпечатков жизни народов, мира его чувств,

впечатлений и идей. Те народы, чье существование зависело от охоты, разумного животноводства, пристально, в течение долгих веков наблюдали за животным миром. И вот результат — метко, образно, выразительно эти народы сумели передать в своих танцах повадки зверей, птиц, рыб, домашних животных. Таковы танец бизона у североамериканских индейцев, якутский танец медведя, памирский — орла, русский — журавля, гусачка, литовский — козлика, китайский и индийский — павлина.

Народы, занимающиеся испокон веку земледелием, создали танцы на темы сельского

труда. У латвийцев это танец жнецов, у белорусов — лянок (льна), у молдаван — поамы (винограда), у узбеков — шелкопряда, пахты (хлопка), у гуцулов — дровосеков, у эстонцев — танец сапожников.

А когда появился ремесленный и фабричный труд, появились и новые народные танцы: бондарей — у украинцев, стеклодувов — у немцев, ткачей сукна — у карелов.

Если тот или иной народ много воевал, в его народных танцах выражались героизм, доблесть, умение владеть оружием, воспроизводились моменты боя.

Огромное количество народных танцев существует на вечную тему любви. Такие хореографические произведения есть у каждого народа земли.

В танцах отражены и народный юмор, и уважительное отношение к женщине — любимой, жене, матери; нашлось свое место и выражению человеческого благородства.

У народного танца нет одного автора: он создан десятками, сотнями людей, и в этом его особенность — в нем нет ничего лишнего.

Музыкальное сопровождение, **темп**, **ритм**, особая координация движений — все эти ус-

ловия у танцев того или другого народа разные. У одних народов акцент движения совпадает с сильной долей такта, у других (например, у венгров) падает на слабую долю такта (**синкопированное движение**). У одних танец развивается синхронно под музыку, у других, как у болгар, — не синхронно. У народов Западной Европы основное значение в танце имеют движения ног — тело и руки как бы «аккомпанируют» им. А у восточных народов все наоборот: руки и тело плетут узор танца, а ноги им подчиняются.

В любом народном танце сильно чувство ритма. Его отражают и в музыкальном сопровождении. Это чувство подчеркивает и сам исполнитель: притоптыванием, хлопками в ладоши, звоном колец, бубенчиков, прикрепленных к рукам или ногам танцовщика.

Многие танцы немыслимы без сопровождения народных инструментов, которые танцовщик держит в руках: тамбурин, кайраки, кастаньеты, барабан, гармошка, балалайка и другие.

Некоторые же исполнители появляются перед зрителями с бытовыми предметами — платками, шляпа-

ми, чашей, пиалой, блюдцами, наперстками, стаканчиками. Таковы традиции, таковы условия народного танца.

Свой неповторимый отпечаток накладывает на народных танцовщиков костюм. Посмотрите, как плавно, лебедушками, движутся русские или грузинские танцовщицы: ступни их ног скрывают длинные платья. А жесткие сапоги на ногах мужчин-исполнителей обязательны, например, в русских и венгерских танцах для того, чтобы делать необходимую отбивку по голенищу.

Народный танец никогда не уйдет в тень истории. Он будет любим людьми всегда.

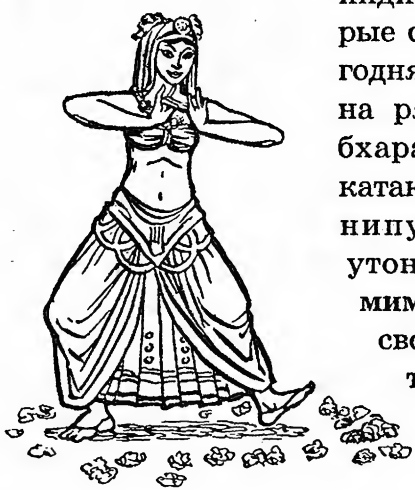
ЯЗЫК ЖЕСТОВ

Одно столетие сменяет другое. Одна эпоха надвигается на другую. В глубины времени уплывает одно тысячелетие, начинает течь следующее...

Многое в мире меняется, исчезает безвозвратно. Но есть незыблемые явления, которые, однажды сформировавшись, останутся с людьми, пока существует мир. К таким явлениям относится классический танец Востока.

Это понятие вбирает в себя танцы и танцевальные школы, существующие с древнейших времен в странах Восточной и Южной Азии — Китае, Корее, Японии, Индии, Цейлоне, Бирме, Индонезии, Таиланде и других странах.

Например, индийская танцевальная культура насчитывает многие тысячи лет. Древние индийские танцы, которые сохранились и до сегодняшнего дня, делятся на ряд стилей и школ: бхарат натьям, катхак, катакхали, кучипуди, манипури. Их отличает утонченная разработка **мимики** движений рук своеобразной системой традиционных жестов (мудра).



Классический танец Востока можно увидеть в театрах всех вышеперечисленных стран. Удивительно следующее: с помощью **«языка жестов»** исполнители классических восточных танцев ведут друг с другом диалог. Те зрители, которые понимают этот древний язык, могут понять танцевальные «разговоры» актеров. Например, в китайском танце детально разработаны движения рук («отрицающие» руки, «отдыхающие» руки и так далее) и даже одной руки (рука «открытая», «направляющая», «бессильная» и другие).

Традиции исполнения восточных танцев веками передавались и сейчас передаются из поколения в поколение. Упаси Бог, отступить от канонов! Тогда сомнется рисунок танца, и вместо «языка жестов» зритель получит «винегрет жестов».

Тем и прекрасен классический танец Востока, что он напоминает душистую, прелестную розу, словно заколдованную много веков назад. Сколько бы времени ни прошло, она все равно будет вечно живой.

«КОРОЛЬ СОЛНЦЕ»?

В Древней Греции родился драматический театр. Италия — место рождения театра оперного. Танец долгое время в нем оставался фоном, подсобным средством, о самостоятельности даже не помышляя. Так где же все-таки родился **балет**, какой народ придумал его?

...К великому итальянцу **Леонардо да Винчи** примчались послы от французского короля Франциска I. «Осчастливьте Францию своим приездом, маэстро. Вам будут созданы все условия для жизни. Я предоставлю вам

дворец», — обещал Леонардо венценосный поклонник, почтительно приглашая гения жить и творить во Франции. Леонардо ответил согласием, уехал во Францию и окончил там свои дни...

Почему Леонардо да Винчи принял приглашение короля «варваров», как называли французов итальянцы? Ведь с конца XVвека Франция — сильная держава — жаждала покорить раздробленную Италию, вела с ней долгие войны, побеждала ее. Правда, в конце концов Франции под давлением соседних государств пришлось отступить: Италия осталась хоть и слабым государством, но самостоятельным.

Во времена тех итало-французских войн начали происходить невероятные вещи: завоеватели поразились роскошной культуре Италии и начали ее перенимать.

Вот почему во Францию был приглашен бессмертный Леонардо да Винчи! Вот отчего сотни талантливых людей обрели при фран-

цузском дворе и в поместьях французских вельмож житейское пристанище и покровительство.

Из Италии уехали музыканты, певцы, художники, **танцовщики**, учителя всех этих и других наук... Италия потеряла своих талантливых детей, зато мировая культура стала еще богаче.

Итальянцы принесли во Францию **фигурные танцы**. Это были массовые действа, когда группы танцующих образовывали разные геометрические фигуры: квадраты, треуголь-

ники, круги. У итальянцев подобные танцы существовали как фон для певцов-солистов, а французы в один прекрасный день обнаружили: танцы могут жить сами по себе, без каких-либо голосовых подпорок.

И тут огромную роль сыграла... поэзия. Знаменитая группа французских поэтов «Плеяда» начала стремиться по античным примерам согласовывать ритмы стиха и ритмы му-

зыки. А музыка, в свою очередь, начала влиять на ритмы танцев. Воздействие поэтов «Плеяды» на французский балет заставило его быть более цельным, а не напоминать набор отдельных сценок, интермедий, как это было в итальянском балете.

Так появился первый французский балет **«Комедийный балет королевы» («Цирцея»)**, сочиненный в духе поисков поэтов из «Плеяды». Это случилось в 1581 году. Автором сценического произведения был **Бальтазарини ди Бельджойозо** (или, как его звали во Франции, — Бальтазар де Божуайе).

Спектакль «Цирцея» шел около шести часов, танцам в нем было отведено меньше всего времени, в основном звучали вокальные номера и диалоги без музыки. Но танцы теперь были, и не просто фоном, а важнейшей частью целого, потому что в них герои раскрывали свои чувства, настроения; в танцах творилось действо.

«Цирцею» посвятили королеве, которая и возглавила заключительный танец дриад и наяд. Это было в порядке вещей: участниками бале-

тов поначалу оказывались члены царствующей семьи и придворные. Даже сам король Людовик XIV с тринадцати лет принимал участие в балетах, а его появление среди мифологических персонажей только подчеркивало его величие и власть. В пятнадцать лет король выступил в роли Солнца в «Королевском балете Ночи». С тех пор его и прозвали «Король Солнце».

...Новое, только что народившееся искусство с каждым днем завоевывало новых горячих поклонников. Однажды на придворный спектакль набилось столько зрителей, что королева не смогла пройти в зал. Этот грустный эпизод имел место во времена правления отца Короля Солнце.

Постепенно в балетах занимали не одних лишь придворных, а все чаще к спектаклям привлекали профессиональных танцовщиков. Женские роли начинали исполнять мужчины.

В 1661 году в Париже открылась Академия танца. Просуществовала она двадцать лет, но все же ее открытие было хорошим знаком: танец — не служанка в доме Театра, танец выдвинулся на место одной из его родственников.

В 1681 году на балетной сцене появилась первая профессиональная танцовщица Лафонтен (1655–1738, настоящее имя неизвестно). Она впервые выступила в опере-балете композитора Люлли «Триумф любви». Французы дали Лафонтен ослепительное прозвище «Королева танца».

Жан Жорж Новер

В 1760 году увидела свет удивительная книга. Она называлась «Письма о танце и балетах», написал ее Жан Жорж Новер (1727–1810). Этот человек был парижанином, именно в Париже обучался танцу, там же начал танцевать. Уже на склоне лет Новер работал в парижской Опере — сочинял для нее свои балеты.

В те времена французские просветители во главе с Жаном Жаком Руссо зло критиковали нарождающийся балет. Руссо негодовал: «Не довольствуясь тем, что танцу отведено существенное место в музыкальном произведении, пытаются сделать его основою!» Просветитель утверждал: без балета человечество вполне сможет прожить; тогда вообще к чему нужны сценические танцы?

Жан Жорж Новер оказался мудрее Руссо. В своей книге танцовщик и балетмейстер спокойно и твердо заявил, что балет — это не глупость, не нелепость: нельзя зачеркивать накопленный опыт предыдущих поколений артистов-танцовщиков. Надобно сохранять то, что уже есть в копилке человеческого искусства. Но самое главное, что прочувствовал и о чем написал в своих «Письмах о танце...»

Новер, это то, что балет вскоре будет самостоятельным видом искусства.

Многие историки и почитатели балета сходятся на том, что именно 1760 год — время выхода в свет «Писем о танце...» Новера — можно считать годом рождения нового вида театрального искусства.

Итак, **балет** (от итальянского слова «баллетто» и французского «баллет» — «танцевать»), осчастлививший человечество своим появлением во Франции XVIII века, придуман французами не без помощи итальянцев. А если уж быть до конца справедливыми, французам помогали все пляшущие и танцующие народы мира.

«ЗАПИШИ ПОЛЕТ БАБОЧКИ НА ПАМЯТЬ»

В 1789 году, в год Великой французской революции, родился спектакль «Тщетная предосторожность» (автор музыки неизвестен), который и сегодня живет в театре. Его поставил ученик Новера **Жан Доберваль** (настоящая фамилия Берше, 1742–1806) — артист балета и балетмейстер, новатор, вводивший в балетные спектакли действенные и народные танцы. Спустя два года спектакль перевезли в Лондон, и две главные партии исполняли **Шарль (Карл) Луи Дидло** (1767–1837) и **Сальваторе Вигано** (1769–1821). Эти два артиста позднее станут знаменитейшими хореографами...

Слова **«хореограф»** и **«хореография»** произошли от греческих слов, означающих «пляска» и «пишу». Значит, хореограф — это тот, кто записывает танец с помощью системы условных танцевальных знаков.

Первые попытки сделать такую запись предприняли в конце XV — начале XVI веков, потому что было обидно, что танец, как полет бабочки, сначала чарует зрителя, восхищает, удивляет, а потом растворяется во времени неповторимым воспоминанием.

Лишь в конце XVII — начале XVIII веков, благодаря тому, что уже появился основательный фундамент — теории балетного и сценического танцев, группа французских балетмейстеров и учителей танцев (П. Бошан, **Р. Фёйе**, Фавье, П. Рамо) положила начало системе записи танцев.

Жан Доберваль

Сам же термин «хореография» был введен танцмейстером Р. Фёйе, автором книги «Хореография, или Искусство записи танца...», вышедшей в 1700 году.

В России в конце XVIII века были созданы две системы записи танцев. Первую придумал **А.Я. Цорн**, и его системой пользовались в основном преподаватели **бальных**

танцев. Автор второй системы был **В.И. Степанов,** и благодаря ей были записаны 27 балетов из репертуара Мариинского театра (Петербург). Затем система Степанова была введена как учебный предмет на балетном отделении Петербургского и Московского театральных училищ...

У слова «хореография» есть еще два значения. Искусство сочинения танцев и балетных спектаклей тоже считается хореографией. В этом значении термин «хореография» употребляется с середины XIX века. Вот почему слово «балетмейстер» заменяется на «хореограф».

И еще. Хореографией считается и само искусство танца. С конца XIX — начала XX веков в русской искусствоведческой литературе искусство танца только так и называют — «хореография».

БАЛЕТ — ЭТО СИМФОНИЯ

До легендарной встречи великого балетмейстера **Мариуса Петипа** (1819–1910) и великого композитора **Петра Ильича Чайковского** у балета был один хозяин — танец и один сочинитель — хореограф, или балетмейстер. Балетный спектакль состоял как бы из двух параллельных струй — музыки и танца. Причем было принято следующее: композитор сочинял такую

Мариус Петипа

балетную музыку, какую от него требовал хореограф. То есть музыка была для балета скромной служанкой.

В петербургском балете даже существовала штатная должность композитора. В середине XIX века ее занимал итальянец **Цезарь Пуньи** (1802–1870). Потом его сменил чех **Людвиг Минкус** (1826–1907). Именно с Минкусом самый знаменитый в мире хореограф Мариус Петипа сочинял свои балеты.

...В начале 70-х годов XIX столетия Мариус Петипа возглавил петербургский балет после замечательных балетмейстеров Артюра Сен-Леона и Жюля Перро.

Как Петипа оказался в России? Да просто в 1847 году он приехал в Петербург танцевать. И — на свое счастье и славу — Петипа обожал сочинять танцы. Поэтому, когда пробил его час, он, конечно же, стал во главе петербургского балета и оставался в своей должности тридцать с лишним лет.

Для балета Петипа сделал многое. Но одним из главных его свершений было вот какое: величайший из хореографов незаметно для публики переменил лицо виртуозного

танца. Классический танец постепенно подчинял себе другие виды танцев. Так рождался стиль балета.

Например, экзотические танцы, японские или китайские, стали танцевать на пальцах, что ни японским, ни китайским танцам несвойственно. А в самом классическом танце большое значение придавали «стальному носку» — стремительному вращению на пальцах ног, бегу на пальцах, внезапной и точной остановке на пальцах...

Но вернемся к сотрудничеству Петипа и Людвига Минкуса. Музыку Минкуса справедливо называют служебной, прикладной. Как говорится, получив распоряжения от начальства, композитор старался точно выполнить его указания. Однако и из-под «палки», бывает, рождаются шедевры. Таков совместный балет Петипа и Минкуса «Баядерка», поставленный в 1877 году.

Композитор-романтик **Петр Ильич Чайковский** не был штатным театральным композитором. Но все же, когда Петипа просил его написать ту или иную нужную для танцев музыку, Чайковский всегда превосходно справлялся с заданием. Свою карьеру балетного композитора Петр Ильич начал не на пустом месте, а довольно внимательно изучив музыку Пуньи и Минкуса.

Петипа всегда, когда слушал новую музыку Чайковского для своих балетов, бывал приятно удивлен. Волшебник Петр Ильич,

безукоризненно выполняя просьбы Петипа, всякий раз писал совершенно неожиданную музыку. Дело в том, что Чайковский первый из мировых композиторов сочинял музыку не только для балета, но и для слуха. И балетный зритель теперь не только созерцал спектакль, но и слушал его.

«Спящая красавица», пожалуй, самый выгодный, яркий пример подлинного балета, где музыка и танец равноправны. Сам Чайковский сказал однажды (точнее не выразишь): «Балет — это симфония».

Итак, у балета появились два автора — композитор и хореограф. Причем первый хоть на самую малость, на вздох, оказывался и в самом деле первым. В музыке теперь содержались идеи танцев, их настроения, а не наоборот.

Эти грандиозные перемены случились в балетной столице XIX века — Петербурге.

ТРИ КИТА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

...Маленькую девочку родители привели в балетное училище. Пройдя все необходимые отборы, собеседования, она приступила к занятиям. А родителям всё не дает покоя мысль: правильно ли они сделали, отдав дочку учиться танцам? Получится ли из нее балерина?

От многих опытных преподавателей родители могут услышать следующее: «Если у вашей красавицы разовьется великолепная **выворотность**, — скажут они, — если у нее сильные пальцы и есть чувство **апломба**, то считайте: ваша дочь — вторая Галина Уланова».

Выворотность, пальцы и апломб — три кита **классического танца**.

Классический танец — основа основ балета. Принцип его прост: поэтически показать образ балетного героя, с помощью пластики, танца раскрыть его эмоции, мысли, переживания.

Термин «классический танец» возник в России в конце XIX века. К этому времени обособились отдельные виды танца, пролегла четкая граница между понятиями «классический» и «характерный» танец. До этого же времени классический танец называли балетным, или театральным.

Классический танец, как губка, вобрал в себя и элементы античной хореографии (ее изображения можно увидеть в скульптуре, вазной живописи, графике), многое позаимствовал из народных плясок, хороводов, бытовых танцев. Классический танец «пропустил» через себя множество танцевальных культур, кропотливо отобрал из бесчисленного числа положений наиболее выразительные.

Впервые осмыслить театральный (классический) танец попытались итальянские и ис-

панские учителя танцев в XV–XVI веках. Затем свою неоценимую лепту внесли члены Академии танца — П. Бошан, Р. Фёйе, жившие в XVII веке и написавшие серьезные труды об этом юном тогда виде театрального искусства. Именно эти ученые мужи окрестили классический танец «классическим», а также дали названия почти всем его движениям.

С тех пор классический танец строится из различных групп движений. В свою очередь, группы движений объединены общими для каждой группы признаками: группа **приседаний** (плие), **прыжков** (элевация), **вращений** (пируэты, туры, фуэте), **положений корпуса** (аттитюды, арабески) и другие.

В системе классического танца разработаны позиции ног, рук, корпуса и головы, но строго ограничено число групп движений.

Все движения классического танца невозможны без выворотности. Когда знаменитейшего балетмейстера начала XX века **Михаила Михайловича Фокина** (1880–1942) спросили, что такое классический танец, он ответил, что это танец с вывороченными ногами.

Приглядитесь, как стоит обычный человек: его ступни немного сближены, слегка разведены спереди. А если его попросить развести их побольше да еще не сгибая ноги в коленях, вы увидите — такое движение человеку неподвластно. Ему мешают тазобедренные суставы, ноги не выворачиваются наружу. Вот руки у всех — и у обычных людей, и у тех, кто танцует в балете, — и в сторону

легко отводятся, и подымаются вперед, откидываются назад... Артисты балета стремятся достичь того, чтобы их ноги тоже отводились, откидывались, поднимались легко и непринужденно.

Когда ученик начинает заниматься классическим танцем, он постоянно делает упражнения, чтобы развить выворотность, или, как говорят в балете, выворотность.

Но самое большое и важное место в балете отведено пальцам ног. Иногда, когда хотят объяснить, что такое классический танец, говорят: «Танец на пальцах». Конечно, это не совсем точно, но танец на пальцах, возникший полтора столетия назад, — одна из важнейших частей классического танца.

Посмотрите повнимательнее на спектакле: балерина встает на пальцы и... она в одно мгновение приобретает невесомость, воздушность, сразу видно, что героиня, исполняемая артисткой, обладает возвышенной душой.

Опора танцовщицы на пальцы сделала классический танец универсальным, а самой исполнительнице подарила большую амплитуду движений.

И о третьем ките классического танца — апломбе. Часто о том или ином человеке мы говорим: «Ах, в нем столько апломба». Нам хочется подчеркнуть: с этим человеком непросто общаться, он — независимый, гордый, много о себе понимающий. Другое дело — апломб в классическом танце.

Там апломб прежде всего: это ясность, полнота, отчетливость каждого балетного движения. Это уверенное исполнение танца. Представьте: артист балета выходит на сцену скованно, стесняясь показать, на что он способен. Тогда зритель разочарованно вздыхает, а балетоман — знаток всех тонкостей балета скажет: «Увы, у этого исполнителя нет апломба».

...В конце XIX века русская школа балета достигла невероятных высот. Поэтому именно деятели русской хореографии сделали из классического танца тот подарок, которому и сегодня радуется зритель. А романтическая музыка П.И.Чайковского оказалась волшебной, феерической, прекрасной оберткой, в которую «русский подарок» был завернут. Музыка эта до сих пор не потускнела, не потеряла своих красок. Слушая ее, зритель чувствует, как горячо начинает биться его сердце.

ТАНЕЦ С ХАРАКТЕРОМ

Хара́ктерный танец — это вид сценического танца. Он — неотъемлемая часть всей школы классического танца.

В XVII–XVIII веках характерными танцами называли такие, когда комедийные, сатирические, гротесковые, пародийные персонажи в спектаклях исполняли народные или **жанрово-бытовые танцы.**

В балете XVIII — начала XIX веков без характерных танцев не обходились партии Арлекина, Пьеро, Крестьянина, Ремесленника, Матроса и других. С помощью особых выразительных средств танцовщики и танцовщицы раскрывали эти образы.

А в романтическом балете 30–40-х годов XIX века характерными танцами стали считать национальные народные танцы, которые вводились в балетные спектакли.

К концу XIX века устоялась наконец-то академическая форма характерного танца: в

основе ее — высокая профессиональная техника классического танца.

Побывайте на балете П.И.Чайковского «Щелкунчик». В вашей памяти обязательно останутся знаменитые характерные танцы этого балета: загадочный индийский, правильный, с четкими движениями немецкий, зажигательный русский, романтический французский... В этих маленьких балетных миниатюрах танцовщики и балерины уже второе столетие создают незабываемые сценические образы.

ЗВЕЗДА БАЛЕТА

У мира балета есть свои звезды. Пленительные, неповторимые, такие головокружительно прекрасные, что современники ходили и ходят в театр любоваться на этих звезд из вечера в вечер и никак не могут утолить своего восхищения. Речь идет об артистках балета — балеринах.

Слово «балерина» произошло из латинских и итальянского языков и означает «танцую». Термин этот стал привычным в театральном обиходе во второй половине XIX века после того, как на сценах мира триумфально выступили итальянские виртуозные танцовщицы.

В дореволюционной России звание «балерина» присваивалось ведущим танцовщицам

императорских театров. Это звание несло с собой условия лучшей жизни: большое жалованье и первые сольные танцевальные партии. Однако звание балерины не освобождало артистку от участия в других, небольших номерах.

В Италии же, например, существовало еще и высшее звание танцовщицы — «прима-балерина ассолюта». Счастливица, получавшая его, удостаивалась чести исполнять только первые партии.

Мария Тальони

Во Франции и Америке ведущая балерина называется «звезда». В Англии — «главная танцовщица».

Сегодня балеринами называют всех артисток балета.

...Величайшей балериной мира была итальянка **Мария Тальони** (1804–1884). Она родилась в семье балетных артистов, а ее отец был в свое время знаменитым танцовщиком и хореографом. И, конечно же, требовательным учителем своей гениальной дочери.

В 1832 году о Марии Тальони заговорил весь театральный мир: она исполнила партию Сильфиды в балете, который ее отец поставил в Парижской Опере. Зрители увидели

на сцене не танцовщицу, а призрак-сильфиду, таинственную и прекрасную.

Чем же потрясла божественная Мария Тальони своих современников и почему мы помним о ней до сих пор?

Танец этой удивительной балерины отличался одухотворенностью, воздушностью, чистотой, особой грацией. Тальони первая начала танцевать на **пуантах**. Она же первая среди танцовщиц появилась в воздушном легком костюме, созданном специально для нее художником Э. Лами. Этот костюм помог реформе балетного танца. Тальони почти не прибегала к пантомиме, она виртуозно с помощью танца передавала поэтическое содержание образа.

Когда Тальони исполнилось 43 года, она оставила сцену. На жизнь великая балетная богиня зарабатывала тем, что преподавала танцы детям английской аристократии. И все равно смерть подстерегла ее в бедности... Но разве кончина в унизительной нищете может сравниться с вечной славой?

Другой неугасаемой звездой балетного мира была некоронованная королева балета —

русская балерина **Анна Павловна (Матвеевна) Павлова** (1881–1931). Ее судьба — это судьба Золушки, оказавшейся после долгих трудов на царском балу.

Анна Павлова родилась в семье солдата и прачки. В 1891 году поступила в петербургскую балетную школу, окончила ее в 1899 году и была зачислена в труппу Мариинского театра.

Анна Павлова

Она сразу обратила на себя внимание любителей балета, став ярчайшим открытием Парижа в 1908 году в **«Русских сезонах за границей» Сергея Дягилева.** Она объездила весь мир со своей труппой и оставила в памяти видевших ее неизгладимые воспоминания.

Знаменитый танцовщик начала XX века Сергей Лифарь так писал об Анне Павловой: «Когда Анна Павлова танцевала на сцене Жизель или умирающего Лебедя, она становилась прозрачной, неуловимой, неосязаемой, бестелесной... Это уже была не Анна Павлова и не танцовщица, а вечно умиравшая и потусторонне воскресавшая в легком белом

призраке Жизель, вечно умиравший прекрасный белый Лебедь... Этот Лебедь каждый раз умирал на сцене — так умирал, что каждый спектакль мы видели последний раз Анну Павлову... После своей смерти Анна Павлова продолжала и продолжает жить так, как жила при жизни, — в сказке, в легенде, в прекрасной, легкой белой сказке...»

«Я ЛЮБЛЮ БАЛЕТ ЗА ЕГО ПОСТОЯНСТВО»

...Писатель **Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин** (1826–1889) сидел в кабинете и размышлял. За окном — 1863 год, Тверская улица, по мостовой скрипит телега да прохожие спешат по своим делам. Ах, вчера Михаил Евграфович провел упоительный вечер в театре...

М. Е. Салтыков-Щедрин

Писатель обмакнул перо в чернильницу и написал: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди; нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за

этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание, — один балет ни о чем не слышит и не знает...»

Салтыков-Щедрин был балетоманом, поэтому его рассуждения о балете так искренни и глубоки.

Кто такой балетоман? Слово это произошло от слияния итальянского и французского слов «балет» и греческого слова «мания», означающего «безумие, неистовство, восторженность, страсть». Поэтому балетоман — это любитель и постоянный посетитель балетных спектаклей.

Балетоманом в определенный период своей жизни были поэты **А.С Грибоедов, А.С. Пушкин.** Как тут не вспомнить пушкинское гениальное описание балетного танца?

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

В Западной Европе увлечение балетом существовало давно. Например, много его любителей было во Франции при дворах королей Генриха IV и Людовика XIV.

Теофиль Готье

Карлотта Гризи

Среди первых европейских балетоманов оказался французский поэт **Теофиль Готье** (1811–1872), один из авторов либретто балета «Жизель», написанного специально для **Карлотты Гризи** (1819–1899) — знаменитейшей итальянской балерины. Премьера «Жизели» состоялась в 1841 году, и нетрудно догадаться, что Гризи стала первой исполнительницей партии легендарной Жизели...

Распространение балетомании за рубеж началось после 1908 года, когда Европа впервые увидела гастроли русской балетной школы, так называемые «Русские сезоны за границей», которые состоялись до 1914 года.

Увлечение балетом такое же всепоглощающее, страстное, фанатическое увлечение, как сегодня, например, увлечение рок- и поп-музыкой.

БАЛЕТНЫЕ СЛОВА

У мира балета — сотни своих слов и словечек, без знания которых зритель на балетном спектакле окажется белой вороной.

Например, слово **«антре»**. Что оно означает? Слово «антре» — французское, переводится как «вход, вступление, выход на сцену». У него есть несколько значений.

В средневековой Европе антре считалось торжественным вступлением, выходом костюмированных персонажей в зал, где идет пир или бал. Участники этого забытого ныне антре обычно отплясывали **мореску** — музыкально-танцевальную сцену, возникшую из старинного мавританского танца, а сам их выход сопровождался песнями, игрой на музыкальных инструментах. Средневековые антре во Франции, Италии, Испании стали прообразами балета.

В XVII–XVIII веках антре уже обозначало выход одной или нескольких групп танцовщиков (обязательно с четным числом участников), которые с помощью танца или пантомимы представляли часть действия спектакля — **комедии-балета** или **оперы-балета**... С конца XVII века антре назывались самостоятельные части балета или оперы-балета.

А в балетах XIX–XX веков антре — это вступительная часть развернутого **па-де-де** (**па-де-труа**, **па д'аксьон**), общий выход одного или нескольких исполнителей. Если вы хорошо помните балеты П.И. Чайковского, то вам знакомы **па-де-де** в 3-м и **па д'аксьон** в 1-м актах балета «Спящая красавица», а также па-де-труа в 1-м акте балета «Лебединое озеро».

Па

Коротко о некоторых других балетных словах.

Па в переводе с французского буквально означает «шаг». Па в балете — это танцевальный шаг, а также танцевальный ход. В момент па характерна

определенная постановка ног, которая основана на выворотности бедра. Большинство па заимствовано балетом из танцев различных народов. В бытовом же понимании па — это обозначение всякого танцевального движения.

Антраша

Па-де-де — одна из основных форм, принятых в балете, это танец вдвоем. Прообразом па-де-де стала русская лирическая парная **пляска** в сочетании с **переплясом**. Лучшие образцы па-де-де — в балетах П.И.Чайковского.

Па-де-катр — в балете танец четырех исполнителей, а па-де-труа — танец втроем.

Па д'аксьон — танец, органически связанный с развитием сюжета в балете. Именно в па д'аксьон раскрывается драматическое содержание балетной сцены.

Антраша (слово образовано от французско-итальянского сочетания, переводящегося как «сплетенный») в классическом танце — это род скачкообразного прыжка, во время которого ноги скрещиваются в воздухе, ударяясь икрой об икру.

Фуэте, что в переводе с французского означает «отхлест, хлыст», — это название

Фуэте

группы па классического танца, для которой характерно хлещущее движение ноги. Это движение способствует, или вращению танцовщика, или перемене его направления.

Пируэт — балетный термин, обозначающий полный оборот (или несколько оборотов) танцовщика или танцовщицы на месте, на полупальцах или пальцах одной ноги. Отдельные пируэты могут соединяться между собой па — танцевальными шагами. Выполняя последовательный ряд пируэтов, исполнитель движется по прямой или по кругу. Вращение на одной ноге широко распространено в народном танце. Именно отсюда это движение, обогатившись и видоизменившись, перешло в сценический танец.

...Но, как говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз прочитать. Только в зрительном зале, лицом к лицу с балетным спектаклем, можно увидеть все эти па, па-де-де, пируэты, фуэте. Увидеть и восхититься неиссякаемому балетному волшебству.

«СТОЯЩИЕ У ВОДЫ»

Представить балетный спектакль без ансамбля танцовщиков и танцовщиц, исполняющих в балете массовые танцы и народные сцены, просто невозможно. Такой ансамбль называется **кордебалет.**

Слово «кордебалет» произошло от слияния двух французских слов, которые означают «личный состав» и «балет».

Удивительный балетмейстер **Мариус Петипа** сочинил для балета «Баядерка» на музыку Л. Минкуса картину «Тени». Ее рассказывает нам кордебалет. Именно картина «Тени» дает зрителю возможность разгадать сюжет балета «Баядерка», и, оказывается, кордебалет в этом произведении искусства чуть ли не главное действующее лицо.

В прошлом веке о танцовщицах кордебалета было принято говорить, что они «стоят у воды». Наверное, появилось это несколько шутливое выражение благодаря балету «Лебединое озеро». Но согласитесь: сцены из «Лебединого озера», которые исполняет кор-

лебалет, незабываемы. Образы девушек-лебедей — то нежных, то трепетных, то мятущихся — остаются в нашей памяти навсегда. Без них «Лебединого озера» просто не было бы...

ПОЧЕМУ МАРИ КАМАРГО ВОШЛА В ИСТОРИЮ БАЛЕТА?

Ах, какие воздушность, легкость, грацию дарят артистам балета их сценические костюмы! Танцовщики, затянутые в тугие трико; танцовщицы — в юбках-**пачках**, в особой обуви с твердым носком — **пуантах**. Будто артисты балета — это легчайшие, как цветочный пух, эльфы!

Балетный костюм — такой, каким мы его знаем и любим, — появился не сразу. Балетные спектакли и балетные костюмы прошлых времен были громоздкими и пышными, как праздничный выезд королевской семьи по случаю какого-либо торжества.

Естественно, что профессионалы не могли блеснуть своим искусством, не облегчив сценические костюмы. Танцовщица **Мари Камарго** (1710–1770) вошла в историю балета потому, что ввела в танец прыжок-скачок — **антраша**, более короткое платье и отказалась от высоких каблуков.

А французская танцовщица **Мари Салле** (1707–1756) вообще потрясла любителей ба-

лета своей смелостью: она выступала с распущенными, ненапудренными волосами, в легком кисейном платье, напоминавшем греческую тунику.

Мари-Анн Камарго

Вокруг балетного костюма все время разгоралось много споров, было много конфузов, ссор. Над ним размышляли деятели культуры, философы, художники. И наконец на танцовщиках появились так называемые пуанты и пачка, без которых сегодня балет просто немыслим.

В первую на свете пачку в 1839 году «облачилась» легендарная Мария Тальони, исполнявшая роль Сильфиды. Рисунки к этому костюму создал художник Э. Лами.

Когда мы произносим слово «пуанты», то думаем, что правильно назвали специальную балетную обувь. Но это не так. Пуанты, а точнее, танец на пуантах (от французского слова, означающего «остриё, острый конец») — это танец на кончиках пальцев при вытянутом подъеме ноги. Только в особой балетной обуви с твердым носком можно уверенно встать на пальцы и танцевать... балет.

ОПЕРЕТТА

Это случилось в Париже 5 июля 1855 года. На Елисейских полях, одной из главных улиц французской столицы, впервые открывался новый маленький театр с веселым названием **«Буфф-Паризьен»**. Там ожидалась премьера — первое представление **оперетты**. Кто из парижан мог знать, что на Париж, Францию, Европу, на весь мир обрушится в этот вечер сенсация?

А когда настало утро 6 июля, Париж ошеломленно протер глаза, и... толпы народа ринулись в скромное здание «Буфф-Паризьен» за билетами. Все, буквально все хотели побывать на невиданном до этого спектакле, сотканном из музыки, напоминающей игривые струи шампанского, беззаботного юмора, затейливых песенок, танцев, воспламеняющих кровь. Все хотели попасть в оперетту!

Оперетта стремительно завоевала всю Европу. Люди всегда чаще жаждут смеха и легкого настроения, чем тяжелых мыслей и скорбных вздохов. Вот почему новый вид музыкального театра — оперетта тянула к себе людей, как магнит.

Русский актер и писатель **Иван Федорович Горбунов** (1831–1895) писал с иронией: «И охватила оперетта все мое любезное отечество. Где не было театров, она располагалась в сараях, строила наспех деревянные павильоны, эстрады в садах... Бросились в ее

объятия достойные лучшей участи девушки, повыскакивали со школьной скамьи недоучившиеся молодые люди, актеры всех столичных и провинциальных театров были «поверстаны» в опереточные певцы... Драма посторонилась».

Серьезные люди утверждали, что веселая французская гостья — «низкий жанр», и строили прогнозы: вскоре она исчезнет, потому что мода на нее пройдет. Многие передовые деятели русской культуры выступали противниками этого жанра. В частности, и великий писатель М.Е. Салтыков-Щедрин.

Но оперетте вся критика была нипочем. Она осталась в театре задорно волновать зрителей. И вот уже больше ста лет у этой хохотушки и танцорки неиссякаемый поток поклонников.

«КОРОЛИ» И «КНЯЗЬЯ» ОПЕРЕТТЫ

...Чем занят с утра до вечера ребенок в семье профессионального еврейского музыканта? Гоняет по двору мяч? Купается со сверстниками в реке? Играет в разные игры? Нет. Этот ребенок учится играть на каком-либо музыкальном инструменте. Ему внушают: музыка — это твое будущее, твой кусок хлеба, твои счастье и слава... Стремись к тому, чтобы стать «королем» или, на худой конец, «князем» музыкального мира!

Жак Оффенбах

Жак (Якоб) Оффенбах (1819–1880) родился в семье еврейского музыканта. И конечно же, виолончель заменила мальчику игрушки, мячи, купание в реке. С детства он уже играл на виолончели как профессиональный исполнитель. Затем Оффенбах учился в Парижской консерватории. Играл в оркестре театра «Опера комик», начал сочинять свою музыку и работать как дирижер.

Жак Оффенбах был неутомимым, энергичным, остроумным человеком. Именно он стал «отцом» оперетты, именно он открыл 5 июля 1855 года маленький театр **«Буфф-Паризьен»**, и именно его первая **оперетта** стала сенсацией мирового масштаба.

Оффенбах написал за свою творческую жизнь 102 музыкальных произведения, среди которых в основном были оперетты. Он соединял в своих веселых сочинениях традиции комической французской оперы и кафе-концертной эстрады того времени.

Лучшие оперетты Оффенбаха: «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Варьете»(1864), «Синяя борода», «Парижская жизнь» и многие-многие другие.

Вторым «отцом» французской оперетты считается **Флоримон Эрве** (1825–1892, настоящая фамилия — Ронже) — органист, композитор и дирижер. В 1854 году он открыл в Париже театр «Фоли нувель». Эрве — создатель жанра оперетты-буфф. В своих произведениях композитор высмеивал традиционную оперу. Это оперетты-буфф «Простреленный глаз» (пародия на «Вильгельма Телля» Россини), «Хильперик» (пародия на рыцарские романы и пьесы), «Маленький Фауст» (пародия на «Фауста» Гёте и Гуно) и многие другие. Но самая знаменитая оперетта Эрве — «Мадемуазель Нитуш».

В блестящем ряду «королей» и «князей» оперетты — ее создателей и сочинителей — австрийский композитор и дирижер, созда-

Иоганн Штраус

Ференц Легар

тель классического типа венского вальса **Иоганн Штраус** (1825–1899).

Штраус сначала завоевал титул короля вальсов, как звали его по всей Европе. А затем с легкостью своего карнавального таланта стал одним из королей оперетты. Штраус написал 16 оперетт, среди которых «Летучая мышь», «Ночь в Венеции», «Цыганский барон»...

Имре Кальман

Венгерский композитор **Ференц Легар** (1870–1948) сочинил более 30 оперетт. Легар очень любил изображать жизнь богатых людей — аристократов, офицеров, артистов. Главной темой его оперетт был мезальянс — любовь героя и героини, которые принадлежат к разным слоям общества.

Самые прославленные оперетты Легара: «Веселая вдова», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь».

Композитор **Имре Кальман** (1882–1948) тоже был венгром. Он автор более двадцати оперетт. И какую из них ни возьми — шедевр да и только! Когда в 1915 году появилась чарующая, упоительная оперетта «Сильва», о ней говорили, что она заглушила гром сражений Первой мировой войны!

Кальман — этот непревзойденный король веселого музыкального театра — сочинил чудесные оперетты «Баядера», «Марица», «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра».

МЮЗИКЛ

Никто с точной уверенностью не сможет назвать дату рождения **мюзикла** — одного из видов музыкального театра.

Но известно наверняка, что впервые он появился на сценах в конце XIX века, а расцвел, стал любим и популярен в XX веке.

Мюзикл — американское дитя, потому что его родина — Соединенные Штаты Америки.

Мюзикл очень напоминает оперетту: музыка и пение в этих видах музыкального театра тесно сплетены друг с другом, вместе развивают сюжет.

Но главное отличие следующее. В оперетте музыкальные номера носят вставной характер — убери какую-нибудь арию из оперетты, и она совсем не пострадает. А изъятие музыкального номера или пения в мюзикле нарушит действие, оно станет непонятным.

Герои первых мюзиклов — персонажи американской жизни XX столетия. Многие мюзиклы, сочиненные в Соединенных Штатах Америки, созданы по книгам классиков ми-

ровой литературы. Например, есть мюзикл, в основу которого лег сюжет бессмертного романа «Дон Кихот» Сервантеса.

Мюзиклу ничего не стоило с легкостью завоевать многие музыкальные подмостки мира. Россия тоже полюбила этот вид театрального искусства. Известны мюзикл композитора Оскара Фельцмана «Мой брат играет на кларнете», композитора Сергея Баневича «Приключения Тома Сойера», а композитор Геннадий Гладков сочинил известные всем мюзиклы «Старик Хоттабыч» и «Трубадур и его друзья».

ЦИРК

С ЛЕГКОЙ РУКИ НАПОЛЕОНА

Кто придумал **цирк**? Кто был тем веселым умницей, подарившим миру праздничную роскошь цирковых представлений?

...Давным-давно люди пытались поразить воображение друг друга отвагой, изобретательностью, юмором, физической силой, из скучной работы сделать веселое занятие. Поэтому в древние времена в восточных странах ремесленники, чтобы продемонстрировать крепость изготовленного ими каната, натягивали его между козел и принимались ходить, бегать и, конечно же, прыгать на нем.

А в Древней Персии ловкий сильный воин, чтобы оглядеть окрестности, взбирался на длинный шест, который другой воин — не менее сильный и ловкий — держал на плече или за поясом...

Далекие же потомки нынешних африканцев хотели, чтобы их воины не уступали в ловкости и мгновенных реакциях животным. Чернокожие многоопытные наставники заставляли своих юношей-учеников долго и упорно упражняться, а затем легко совершать перевороты в воздухе, кувыркаться на земле и над землей. Из тех давно за-

бытых многочасовых тренировок и появились современные цирковые акробатические прыжки.

Так что ответ на вопрос: кто придумал цирк? — прост. Его придумал народ.

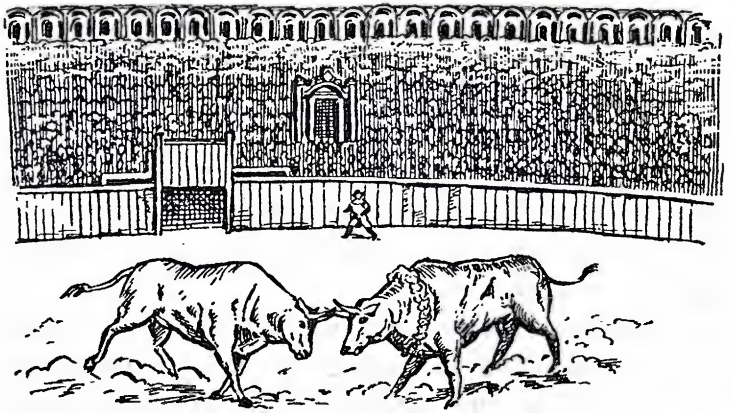
Само же слово «цирк» происходит из латинского языка и означает «круг». Сейчас всем понятно, что цирк — это здание для цирковых представлений. А раньше в цирках разворачивались зрелища, от которых кровь закипала в жилах...

В Древнем Риме цирком называли эллипсовидную арену с трибунами. На арене проходили бега колесниц, а в перерывах между заездами выступали **эквилибристы, акробаты, жонглеры, иберийские** (грузинские) **наездники, дрессировщики, комики...** Самый большой римский цирк, по словам знаменитого историка древности Плиния Старшего, вмещал до 250 000 зрителей.

В Испании, Мексике и ряде других стран цирком была большая арена, окруженная местами для зрителей, которые собирались для того, чтобы вкусить страстей от кровавого боя быков.

А в том, что однажды цирк стал зданием для цирковых представлений, «виноват» французский император Наполеон I Бонапарт.

...Жил в Лондоне в конце XVIII века кавалерийский капрал в отставке **Ф. Астлей.** Он так любил и понимал лошадей, что в 1770 году открыл школу верховой езды. А десять



лет спустя, в 1780 году, построил амфитеатр (его-то и считают первым в мире стационарным цирком) и начал давать в нем представления. Вместе с бывшим кавалеристом публику веселили наездники, акробаты, клоуны, дрессировщики. Особенно зрители любили пантомимы на историко-батальные сцены.

Астлей был одержимым человеком: он хотел, чтобы цирковое искусство полюбил весь мир. Поэтому в 1782 году он выстроил в Париже, в предместье Тампль, еще один стационарный цирк. В нем (среди прочих артистов) стали выступать замечательные циркачи — отец и сыновья **Франкони**. Их выступления собирали огромное количество публики.

В конце концов семейство Франкони скопило денег и решило выстроить новое здание для увеселения зрителей. Но вот беда: в 1806 году Наполеон издал приказ, по которому

количество театров в Париже было строго ограничено, и здание Франкони оказалось бы очередным театром. В 1807 году Франкони все же возвели в Париже новое здание для представлений и решили: пусть оно будет называться не амфитеатром или конным театром, как это было принято раньше, а **Олимпийским цирком.**

Вот так с легкой руки императора Франции Наполеона и цирковых артистов Франкони цирк стал зданием для представлений.

ПРО ГЛОТАТЕЛЕЙ ОГНЯ И ЛЯГУШЕК

Первых профессиональных цирковых артистов миру дали Древний Египет, Древняя Греция, Древняя Византия, Рим и многие другие страны.

В странах Азии **цирковое искусство** шло рука об руку с представлениями классических театров. До чего же оригинальны были в китайском цирке игры с лентами, зонтами, прыжки через огонь и ножи, подъем на ремнях!.. А первые японские цирковые артисты поражали зрителей умением метать ножи в цель, диковинными упражнениями на лестнице, на подвешенном бамбуке, подъемом и спуском по наклонному канату... В индийском цирке работали уникальные артисты, которые дрессировали змей, показывали ил-

люзионные трюки, заимствованные у факиров — странствующих нищих. Они показывали любопытным, что тело их совершенно нечувствительно к боли, — ходили босиком по лезвиям сабель, горящим углям, битому стеклу; протыкали острыми предметами руки, ноги, щеки, глотали огонь, рыб, лягушек,

шпаги, ложились на острия гвоздей. Позже в современном нам цирке факирами стали называть исполнителей номеров...

В Киеве на фресках Собора святой Софии (XI век) можно увидеть изображение представления кулачных бойцов и эквилибристов с шестом. Также известно, что в древнем Киеве успешно проходили соревнования с участием лошадей и показы травли диких животных.

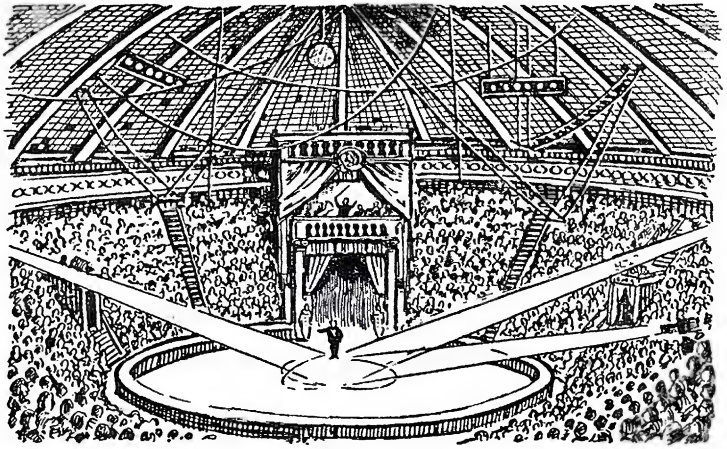
Византийский ученый **Никифор Григор** (1295–1360) оставил свидетельство, как его родной Константинополь нередко посещали конные искусники из Египта, которые также добирались до Аравии, Персии, Ассирии, Армении и Колхиды, чтобы дать захватывающие воображение представления.

Современного цирка не было бы и без народных бродячих артистов. Везде их называли по-разному: в Германии — **шпильманы**, в России — **скоморохи**, во Франции — **жонглеры**, в Польше — франты, в Средней Азии — дорвозы и масхарабозы. Это были веселые люди, умевшие жонглировать, играть на музыкальных инструментах, тешить зрителей звукоподражательством, дрессировать животных, исполнять забавные комические сценки.

ТРИНАДЦАТЬ МЕТРОВ

Первый стандартный манеж появился в 1807 году, как мы уже говорили, в легендарном парижском цирке Франкони. И вот уже почти два века площадка для цирковых выступлений представляет собою круг диаметром 13 метров, расположенный посередине цирка.

Почему же не 14, 16 или 20, а 13 метров? Оказалось, что именно на такой 13-метровой круглой площадке удобнее всего выступать во время конно-акробатических, конно-жонглерских номеров: наезднику, стояще-



му на крупе лошади, — удерживать равновесие и выполнять трюки, а дрессировщику — управлять лошадьми с помощью шамбарьера — длинного хлыста на гибкой рукоятке.

В первой половине XIX века стандартный «парижский» манеж утвердился во всем цирковом мире, потому что это очень удобно: любая цирковая труппа, приехав в незнакомый город, могла (и сейчас может) прямо с дороги выйти работать в местный цирк, на привычные 13 метров манежа.

Поверхность манежа — это смесь древесных опилок, мягкой земли и сухой красной глины. Ее, эту смесь, в начале XX века в некоторых цирках начали устилать кокосовыми коврами с длинным ворсом. Подобные ковры довольно экзотичны и дороги для цирков северных стран, поэтому с 50-х годов XX столетия по предложению советских цирко-

вых артистов многие манежи покрывают толстым слоем пористой резины. Резину проще мыть, чем выбивать и освобождать от грязи ковры из кокоса.

Под манежами цирков находятся целые города подсобных помещений и служб. Там расположены туннели и люки, бетонированные бассейны с водопадными устройствами для водных феерий. Сам же манежный круг может опускаться на несколько метров и вращаться.

Вокруг манежа тянется барьер. Он есть во всех странах мира, и его размер тоже стандартный: высота 50—60 см, ширина 40—50 см. Барьер должен быть прочным: ведь он обязан выдержать нагрузку растяжек цирковой аппаратуры; его часто используют и как сценическую площадку для трюков артистов и животных. Вот почему барьеры часто строят на железобетонном основании.

Также любой манеж имеет два входа с раздвижными створками. Первый — артистический: из него появляются перед зрителями артисты, второй — напротив первого, у главного входа в зрительный зал.

«НА АРЕНУ ВЫЗЫВАЕТСЯ!..»

Когда тот или иной цирковой артист должен начать свой номер, на весь цирк звучат слова: «На арену вызывается!..»

Слово «арена» пришло к нам из латинского языка и переводится как «песок». У слова «арена» есть три значения.

В Древнем Риме это была овальная площадка, усыпанная песком. На ней проходили гладиаторские бои, конные состязания и иные увеселительные и развлекательные действа.

В Мексике, Испании, других странах «арена» — это площадка для боя быков. Жутковатое кровавое зрелище нравится жителям этих стран и в наши времена.

А третье значение слова «арена» всем нам привычно: «ареной» в цирке называют манеж. Вот почему несколько раз во время представления под куполом цирка гремит: «На арену вызывается!..»

ПОТРЯСАЮЩЕЕ ЗРЕЛИЩЕ

В России, а также в некоторых странах мира каждое цирковое представление начинается с бушующих красок разноцветного света, костюмов кордебалета, лент и флагов, бравурной музыки вводной части. Это потрясающее зрелище называется **парад-пролог.**

Обычай этот установился в дореволюционном русском цирке: парад-пролог обязательно проходил в день открытия цирка или в бенефис директора. Цель парада-пролога — не только потрясти зрителей яркостью и

громкостью действа, но и раскрыть общую тему программы.

Парад-пролог, предложенный русским цирком мировому цирковому искусству, имел свои древние корни и истоки.

В Древнем Риме парадом назывались торжественные шествия участников конных состязаний: они начинали многочисленные празднества и цирковые представления.

В XVII и XVIII веках цирковые артисты ярмарочных театров и балаганов перед началом главного спектакля давали короткое, состоящее из акробатических трюков, шуточных сценок представление. Оно тоже называлось парадом и служило для привлечения публики в зрительское помещение.

В XIX веке в ряде зарубежных цирков парадом считался приветственный выход всех участников перед началом представления.

Также в XIX веке были популярны **чемпионаты по борьбе.** С некоторых пор перед началом каждого чемпионата арбитр объявлял общий выход участников на арену и представлял каждого из борцов зрителям. Это вступительное действие начиналось со слов арбитра «Парад-алле!» и тоже считалось парадом.

А в одном из нью-йоркских цирков 1837 года долго ломали головы, как привлечь побольше зрителей на очередное представление. В одно чудесное мгновение кого-то осенила простая мысль: артистам и животным следует пройти

по Нью-Йорку шумной, пестрой толпой. Сказано — сделано. Зрителей после этого в зал набилось видимо-невидимо...

Так родился вид цирковой рекламы, который тоже назвали парадом. В дальнейшем подобные шествия прижились в Америке, Франции, Англии и других странах.

...Цирковой спектакль без парада-пролога — то же, что книга без предисловия или введения. И парад-пролог, и предисловие создают нам особое настроение острого интереса.

МИЛЫЙ «ДЕРЕВЕНЩИНА»

Если не полениться и заглянуть в словарь, то можно узнать, что слово «клоун», обозначающее любимца публики на протяжении веков, пришло к нам из английского языка, а в английский — в свою очередь — из ла-

тинского, и перевести его можно как «деревенщина», «грубиян».

Клоун — это амплуа циркового артиста, который исполняет комические, сатирические и юмористические номера. Обычно тот или иной артист-клоун в течение своей творческой жизни не меняет однажды найденный образ (маску), а выходит из месяца в месяц, из года в год на арену цирка, играя один и тот же достоверный персонаж с узнаваемыми чертами, характером. Поэтому публика отлично знает своего любимца и ждет от него новых шуток, трюков, забавных реприз. Клоуны непринужденно общаются с залом, нередко втягивают зрителей в свою игру, и это тоже очень нравится любителям цирка.

...Давным-давно, в V в. до н.э. — конце VII в., Западная Европа знала античных мимов, которых считают отдаленными предшественниками клоунов. Далее можно назвать следующих клоунских прародителей: это персонажи итальянской **комедии дель арте** (середина XVI — начало XVIII вв.), шуты в пьесах **Шекспира** и других драматургов; паяцы старинных балаганных и площадных представлений (XVII–XVIII вв.); русские **скоморохи.**

Когда первые профессиональные цирки в основном были конными, дрессировщики лошадей, наездники, конные акробаты разыгрывали короткие комические пантомимы, пародируя номера верховой езды, — одним словом, обходились без клоунов. Так продолжалось довольно длительное время. Как самостоятельные артисты клоуны утвердились в цирке лишь в начале XIX века.

А в конце прошлого века произошло великое событие, переворот в клоунском царстве: в Германии родилась клоунская маска (образ) **Августа**, в России — **Рыжего**.

Август выходил на арену между номерами программы и изображал неловкого униформиста, который старается помогать рабочим манежа. К сожалению, все усилия этого помощника были невпопад. Костюм Августа представлял также карикатуру на одежду униформиста, нечто нелепое, напоминающее фрак...

Несмотря на то что Август впервые появился в немецком цирке, придумал его не немец. Так кто же? Существует несколько версий-ответов. Может быть, это был американский наездник Том Беллинг (1873 г., цирк Ренца, Берлин). Или француз Дж.Гюйон. А может быть, и англичане Уиддикомб и Чедвик. Это были первые «папаши» новой клоунской маски — Августа.

А кто был самым-самым первым, теперь установить трудно. Ясно одно: каждый из

перечисленных исполнителей Августа привносил в этот образ свои индивидуальные особенности: интонацию, походку, смех, плач, речевые обороты и так далее. Сегодня образ Августа таков: толстый или длинный нос, рыжий парик, широкие или, наоборот, узкие брюки, укороченный или длинный пиджак, гигантские ботинки.

В конце XIX века партнером Августа на манеже стал **Белый клоун.**

Белый клоун — персонаж традиционных клоунских выходов с характером заносчивого насмешника. Первоначально Белый клоун был придуман как образ крестьянина-мукомола: вот откуда у него набеленное лицо, а под мышкой — традиционный батон хлеба. Затем постепенно Белый клоун превращался в Педролино — персонаж итальянской комедии дель арте, а затем и в героя ярмарочного театра Пьеро.

В начале XX века костюм Белого клоуна стал необыкновенно пышным, начал украшаться блестками, камнями, появились крахмальное жабо, манжеты, на голове — кокетливый белый колпачок, на ногах — золотые или лакированные туфли. Все чаще Белый

клоун выступал без грима, и артист, игравший этот персонаж, стал изображать умника, который много и занудно говорит, хочет казаться окружающим великим и благородным.

Российское изобретение — Рыжий клоун — мог выступать в цирке и в паре с Белым, и один. Название «Рыжий» стало привычным для русского уха в конце XIX века, вытеснив прежнее «Иван-кирпич». Появился Рыжий клоун в цирке довольно просто: у комиков в моду вошли рыжие парики. О характере Рыжего говорить довольно сложно: сколько артистов его играет, столько и характеров у Рыжего. То он флегматик, то наивный и непосредственный парень, или шалун, или хитрец.

...История цирка хранит в своей памяти сотни клоунских судеб. Вот одна из них.

...Часто в цирке можно услышать непонятное словцо «ковёрный». Так говорят о клоунах, в том числе и о тех, которые уже нам знакомы: Августе или Рыжем.

Но почему «коверный»? Да потому, что клоун — артист, который появляется на ма-

неже, на «ковре», в паузах между отдельными номерами программы.

Поначалу коверный занимал зрителей, пока **униформисты** (сотрудники цирка, которые обслуживают цирковую арену во время представлений и на репетициях) готовили манеж между выступлениями, давал возможность исполнителям отдохнуть по ходу номера. Появление коверного на манеже было эдаким минутным солнечным зайчиком.

Но постепенно к коверному стали относиться более серьезно: его выходы уже не напоминали легкое светлое мелькание — коверный уже играл целые номера. А всё почему? Потому что в цирке увеличилось число номеров, появилась специальная аппаратура, которую необходимо было собирать и разбирать во время представления. Короткие паузы для этого совершенно не годились. Вот и начал коверный более «серьезную» карьеру в цирке, чем прежде.

А в общем-то, и Рыжий, и Белый, и коверные клоуны — все они такие славные! Милые «деревенщины».

КТО НАД НАМИ ВВЕРХ НОГАМИ?

Если сказать по-гречески: «Хожу на цыпочках, лезу вверх», можно услышать знакомое нам слово **«акробатика»**. Чтобы увидеть искусство артистов-акробатов, которые

мастерски владеют телом и у которых великолепно развита мускулатура, обязательно надо поспешить в цирк. Ведь акробатика — жанр циркового и эстрадного искусства.

А в далекие времена любопытные зрители, желавшие насладиться мастерством акробатов, спешили на улицы и площади.

Как род циркового зрелища акробатика выделилась в конце XVIII века, а незаменимой стала в цирке лишь в XIX веке. Конечно, прежде всего это была конная акробатика. Но время шло, артисты совершенствовались и наконец в бродячих цирках начала приживаться партерная акробатика. У нее довольно много разновидностей.

Когда пары или группы акробатов прыгают через всевозможные препятствия — людей, животных, машины, барьеры — с помощью специальных подкидывающих приспособлений — трамплина, батута, подкидной доски либо с помощью особых приемов, значит, речь идет о **прыжковой акробатике.**

Если трое или более акробатов прыгают с плеч верхних партнеров на плечи нижних, это **плечевая акробатика.**

А всевозможные приемы, главным образом основанные на жимах, принадлежат **силовой акробатике.** Ею могут заниматься только физически сильные, выносливые акробаты.

Есть и такой вид партерной акробатики как пластическая: здесь силовые и фигурно-композиционные элементы демонстрируются в сочетании друг с другом.

Очень эффектно смотрится **вольтижная акробатика** (от французского слова — «порхать»), когда нижные партнеры-акробаты перебрасывают друг другу верхних парнеров, а те в свою очередь выполняют всевозможные сальто и стойки.

Комическая акробатика — одна из самых популярных у публики: здесь исполнители, выступающие в комических масках-образах, демонстрируют оригинальные, словно нечаянные броски и падения, мудреные перекаты по манежу.

А **конная акробатика**, пожалуй, самая зрелищная: это каскады трюков, комбинаций, которые артисты исполняют на словно заведенных лошадях, несущихся по кругу арены.

ПРО ЧЕЛОВЕКА С ЖЕЛЕЗНЫМИ ЧЕЛЮСТЯМИ

...Однажды эстонский скульптор А. Адамсон задумал создать скульптуру, которая называлась бы «Калевипоэг у врат ада». Калевипоэг был богатырем, сражался против враждебных эстонскому народу сил, поэтому и человек, который мог стать моделью скульптора, должен был быть нехилым.

Адамсон начал искать человека, который соответствовал бы его художественному замыслу. И как-то, попав в цирк, увидел выступление борца и атлета Георга Лурихa

(1876–1920). «Это тот, кто мне нужен», — думал радостно скульптор, глядя на трюки красавца-богатыря...

С детства Георг Лурих любил физические нагрузки, поэтому с пятнадцати лет начал заниматься в таллинском «Клубе атлетов-любителей». Спустя десять лет в Гамбурге Лурих впервые принимал награды и поздравления как чемпион мира по борьбе. В дальнейшем это звание он завоевывал не раз.

В поднятии тяжестей Георг Лурих установил девятнадцать мировых рекордов. Одной рукой он толкал 121 кг, двумя — 165 кг и так сильно сплетал пальцы рук, что два верблюда не могли разнять их. Атлет не только обладал огромной физической силой, но и был классически красив. В один прекрасный день поклонницы, пришедшие в цирк на его выступление, засыпали арену цветами так, что ее не стало видно...

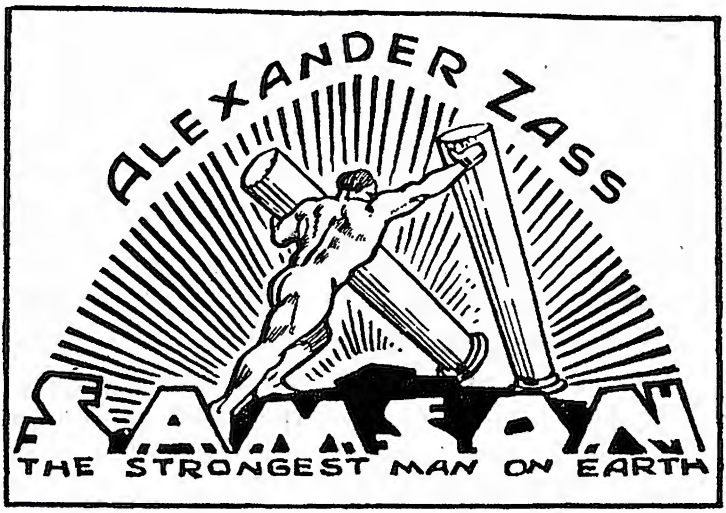
Нет на земле такого народа, который бы не любил демонстрировать свою физическую силу. Во все времена люди устраивали и устраивают публичные состязания, игры, где сильные мускулы говорят больше, чем слова. Так было, например, в Древней Греции, когда на стадионах и площадях сходились лоб в лоб борцы-любители, и за их поединком, затаив дыхание, следили сотни и даже тысячи людей. Никто из наблюдателей и не предполагал, что присутствует при зарождении **атлетики** — одного из жанров циркового искусства.

С конца XIX века атлетика завоевала цирковые арены. Богатыри со стальными мускулами выполняли упражнения с тяжестями, например с «мертвым весом» — рельсами, штангами, гирями и так далее и с «живым весом» — крупными животными, людьми. Также зрители могли наблюдать силовое жонглирование, различные виды борьбы. Исполнителей атлетических номеров называли атлетами.

Конечно, были в репертуаре цирков и дикие, устрашающие силовые номера. Например, на груди атлета разбивали камни. Или сам силач, которого называли «человеком с железными челюстями», разрывал зубами цепи и канаты. Ходила публика смотреть и на такой трюк, как проезд автомобиля по телу атлета. А чего стоили фантастические номера атлета Яна Цыгана, который сгибал на плечах железную балку, завязывал на шее галстук из железных прутьев!

Но в истории цирка остались настоящие атлеты, сущие богатыри, не гнавшиеся за дешевыми трюками, а показывавшие силушку во всей ее природной красоте. Это и С. Елисеев, и И. Заикин, и А. Засс (по прозвищу Железный Самсон), и И.Шемякин, и Иван Поддубный.

Жизнь последнего — настоящая сказка о цирковом атлете. Иван Максимович Поддубный (1870–1949) до революции работал груз-



чиком в Севастопольском и Феодосийском портах. Естественно, он был очень сильным человеком, умел и любил поднимать тяжести.

С 1897 года Поддубный как атлет-гиревик начал выступать в одном феодосийском передвижном цирке. Позже великолепно овладел поясной борьбой, а затем и французской. Был победителем всех крупных чемпионатов России, а также многократным чемпионом мира по французской борьбе.

И-ГО-ГО, МОЯ ЛОШАДКА!

Можно смело утверждать: цирк в мире существует благодаря коням и тем нашим далеким предкам, которые любили и понимали этих умнейших животных.

Начало **конного цирка** — это выступления странствующих конно-акробатических групп «конных штукарей» и ярмарочных «коноводов». Конечно, здесь не обходилось без дрессировки и наездничества. Пришло время, и во многих странах были открыты школы и академии верховой езды, военно-спортивные, конно-спортивные манежи, где не только обучали желающих держаться в седле, но и устраивали показы лучших учеников-наездников.

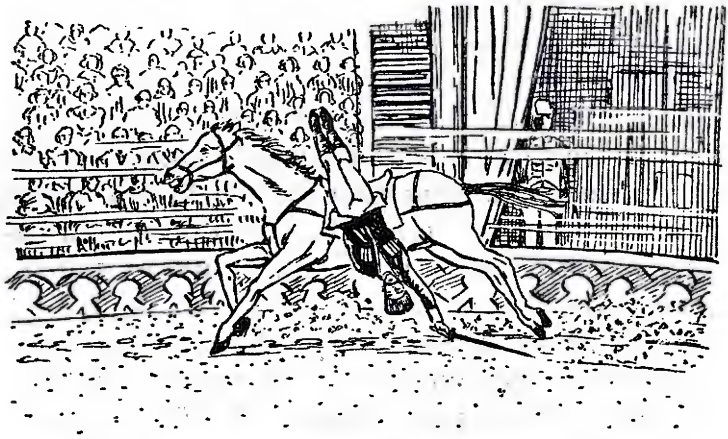
Когда цирки из бродяг превратились в полноправных жителей крупных городов, обрели свои помещения, именно конные зрелища стали основой репертуаров. И для того, чтобы в постоянных цирках коням было удобно работать, был вычислен необходимый по диаметру — 13 метров — круглый манеж...

В современном цирке можно увидеть и **джигитовку**, и жонглирование на лошади, и танец на лошади, и высшую школу верховой езды, конную клоунаду, конную пантомиму.

Один из родов трюковой езды — джигитовка. Название это произошло от слова «джигит», которое на тюркском языке означает «отважный и искусный наездник». Голова кружится, когда видишь, как работают цирковые джигиты. В бешеном темпе на галопирующих лошадях они успевают проделать за несколько минут, пока идет номер, десятки сложнейших трюков. Например, оборот на полном скаку вокруг шеи и тела ло-

шади, стрельбу из разных положений с несущейся лошади и многое другое.

Истоки джигитовки следует искать в древней Иберии (Грузии). **Иберийские наездники** на своих горных ловких лошадях давали выступления не только в соседних селениях, но добирались и до древнеримских цирков, и до городов многих стран. Ценили джигитовку и в цирках-ипподромах Византии. А с XVII века мужчины Кавказа и Средней Азии так полюбили джигитовку, что пытались быть во всем



похожими на виртуозов конного галопа. Когда к мужчине обращались: «Джигит!», он считал, что заслужил самую высшую похвалу...

Зачинателем жанра джигитовки на цирковой арене был наездник **Агубе Куциевич Гудцов**. Восемнадцатилетним юношей дебютировал он в ростовском цирке, затем с успехом выступал в цирке Крутикова в Киеве и

в петербургском цирке Чинизелли. Всех арен России, где показывал свое стремительное искусство Гудцов, не перечесть. С 1908 года он отправился гастролировать по Европе и Америке. Умер чудо-наездник в Англии.

...А вот другая судьба настоящего циркового джигита — **Петра Ильича Орлова** (настоящая фамилия Леонов, 1877–1944).

Когда Пете Леонову исполнилось одиннадцать лет, он впервые выступил с номером «Почта» в цирке братьев Никитиных, которые взяли его под свою опеку как воспитанника и ученика в городе Орле. Отсюда и псевдоним.

Петр Орлов попробовал свои силы в разных цирковых жанрах: занимался эквилибром на лестнице, акробатикой, гимнастикой на трапеции, в икарийских играх. Но известность к артисту пришла, когда он начал работать в конном цирке как джигит, жокей, исполнитель сальто-мортале на лошади.

Всю свою последующую жизнь Петр Ильич связал с лошадьми и объехал с ними всю Россию и Западную Европу. В 20-е годы он славился как наездник и дрессировщик лошадей, а в 30-е годы работал на ленинградском ипподроме.

У Петра Ильича были два сына-близнеца, тоже преданные цирку люди. На манеже они работали как акробаты-танцоры. Когда началась Великая Отечественная война, оба ушли на фронт. И как родились в один день, так и погибли в 1943 году тоже в один день.

...Если вы опоздали на цирковое представление и, раздеваясь в гардеробе, услышали с арены гортанные энергичные крики, мощный шум десятков крепких ног — поспешите в зал: там цирковые джигиты показывают свое вечное искусство.

ЭТИ ЗАГАДОЧНЫЕ ЖИВОТНЫЕ

Без дрессированных животных нет цирка. Сотни людей, сидящих в зале, с нетерпением ждут, когда в очередной раз распахнется занавес и из-за кулис на манеж выбегут медведи, тигры, львы, лошади, собачки или веселые обезьяны.

Зрители, сидящие в зале, с умилением будут разглядывать животных, дивиться их понятливости, ловкости и умению выполнять тот или иной номер. Что и говорить, еще с древнейших времен дрессированные животные привлекали зрителей, разжигали человеческое любопытство.

Дрессура известна с глубокой древности. Сведения об этом дошли к нам из письменных источников Индии, Китая, Древнего Египта, Греции и Рима, Византии. Тех людей, кто работал с животными, называли **укротителями**. В средние века ни один ярмарочный театр не обходился без странствующих комедиантов, которые выступали с ручными, натасканными животными.

В России с XVI века **дрессировщики** бывали при царском дворе, и к их искусству относились с уважением. На улицах во время народных гуляний не в диковину было встретить поводыря медведя.

Лидером среди дрессированных животных, конечно, является лошадь. Еще задолго до того, как человек научился обращаться с другими братьями нашими меньшими, лошадь показывала зрителям замысловатые трюки.

Со второй половины XVIII века странствующие зверинцы начали возить по путям-дорогам, из края в край, из страны в страну дрессированных хищных животных, которые сидели в специальных вагонах-клетках. Любопытные платили деньги, чтобы постоять рядом с клеткой, где сидел, например, лев, и обмереть от ужаса, когда он с ленивой грацией выполнял команду укротителя.

С середины XIX века дрессированные звери стали неотъемлемой частью цирковых программ. Из зверинцев в цирк начали переходить дрессировщики и укротители. Сенсацией стал номер английского циркового артиста **Томаса Батти**, который в 1863 году вы-

шел на арену с шестью львами. А в 70-х годах того же века была сконструирована центральная клетка, опоясывающая манеж. С тех пор на арене цирков можно увидеть коней, хищников, крупных и мелких домашних животных, экзотических животных, птиц.

Долгое время дрессировали группы однородных животных (или одних коней, или одних собак), а затем немецкий торговец животными и владелец зоосада в Гамбурге дрессировщик **Карл Гагенбек** (1844–1913) в 90-е годы XIX века ввел смешанную дрессировку и организовал передвижной зооцирк. Теперь можно было увидеть на манеже рядом с хищниками домашних животных, разнотипных экзотических животных и так далее. В русском цирке «первопроходцами» смешанной дрессуры стало семейство знаменитых укротителей **Дуровых.**

В. Л. Дуров

...Дуровы — русские дворяне, но два брата из этого славного рода — Владимир (1863–1934) и Анатолий (1864–1916) Леонидовичи, не доучившись в военной гимназии, стали выступать в балаганах и бродячих цирках то по-

розь, то вместе, пробуя силы в разных жанрах. Наконец братья нашли себя в сатирической клоунаде с участием дрессированных животных.

Владимир Дуров начал карьеру клоуна-дрессировщика и сатирика в 1887 году в цирке Саламонского в Москве. Артист высмеивал в своих номерах произвол, бюрократизм, взяточничество царских чиновников. В его репертуаре были не только пародии, шутки, репризы, но и сюжетные сценки на общественные и бытовые темы, в которых клоунада, юмор, сатира сочетались с высшим классом дрессировки. Навсегда в истории цирка останутся такие дуровские сценки, как «Крысолов из Гамельна», «Дуровская железная дорога», «Русско-японская война», «Обед зверей», и другие.

Владимир Дуров искал научные обоснования искусства дрессировки: юношей интересовался физиологией животных, в зрелом возрасте посещал лекции И.М. Сеченова. В 1912 году артист организовал собственный зверинец (ныне **Уголок имени В.Л. Дурова**), проводил там большую экспериментальную, исследовательскую работу. Первым из дрессировщиков Владимир Дуров положил в основу дрессуры животных теорию условных рефлексов И.П. Павлова. Он вошел в историю цирка основоположником новой русской (дуровской) школы гуманной дрессировки...

Анатолий Дуров как клоун-дрессировщик впервые (под именем Толя) выступил в 1882 году в Воронеже, в цирке М. Труцци. И сразу стало ясно: на арене — новый обличитель язв царского общества. Анатолий Дуров остроумно комментировал трюки своих животных, высмеивая купцов, полицейских, чиновников. Довольно часто артист подвергался преследованиям за свое остроумие и смелость.

Анатолий Дуров выходил на арену эдаким цирковым денди: в сверкающем парчовом костюме с накрахмаленным воротником-жабо, почти без грима, без головного убора. Перед началом выступления он обращался к зрителям с ярким, темпераментным монологом, в котором объяснял идеи своего искусства.

Артист был не только сыном цирка, современники знали его как талантливого художника, литератора, коллекционера, скульптора. Анатолий Дуров даже выступал с лекциями о смехе, жрецах смеха, в том числе и о клоунах.

А. Л. Дуров

Вслед за циркачами-братьями на цирковую арену выходили несколько поколений Дуровых; каждый из представителей этой удивительной семьи подарил цирку свое преданное сердце...

Существует три метода дрессуры. Первый метод — болевая, «дикая» дрессура, когда животное устрашают, запугивают, причиняют за ослушание физическую боль, это как бы жестокий кнут.

Второй метод — сладкий пряник: «мягкая», гуманная дрессура. Она строится при помощи поощрительных лакомств и ласкового обращения. Кстати, в цирк ее ввел все тот же немец К. Гагенбек, утверждавший, что «путь к сердцу животного лежит через его желудок».

Третий же метод — комплексный, где сочетаются «жесткий кнут» и «сладкий пряник».

Одно из главных условий дрессировки — вдумчивое изучение дрессировщиками характеров, повадок животных. Зная своего подопечного как самого себя, дрессировщик может вовремя почувствовать и понять смену настроений, капризы животного, отклонения его поведения от нормы.

...Многие люди, придя из цирка домой, иными глазами смотрят на своих домашних любимцев — кошек, собак, хомяков, морских свинок. Дрессированные четвероногие и пернатые цирковые артисты дают нам понять,

что рядом с нами живут не бессловесные твари, а представители загадочного, умного и отзывчивого мира.

ШУТИТЬ, ЗАБАВЛЯТЬ!

Сохранилась одна забавная древнеегипетская фреска. На ней в различных позах изображена гибкая девушка, подбрасывающая и ловящая шарики. Мы не можем очутиться там, в невозвратных временах, рядом с этой артисткой. Но то, что ей хорошо и весело, понятно без слов. Так красноречивы жесты девушки, так задорно болтаются за спиной косы и высоко взлетают над головой шарики.

Жонглирование — цирковой жанр, основанный на умении подбрасывать и ловить одновременно несколько одинаковых и различных предметов, был известен людям, наверное, задолго до времен Древнего Египта. Только, пожалуй, это занятие было не искусством, а забавой, которую первые жонглеры-любители демонстрировали в кругу родственников, соплеменников, добрых знакомых.

Когда жонглирование стало вполне самостоятельным видом занятия для того или иного артиста, когда люди наконец-то дали забаве имя, оказалось, что слово «жонглирование» происходит от французского и в переводе означает «показывать фокусы», а во французский язык это слово пришло из латинского и означает «шучу, забавляю».

Шутить, забавлять! Вот главное предназначение жонглера. Разве не забавно зрителям наблюдать за следующим трюком: одной рукой жонглер подбрасывает и ловит кольца, на пальце другой крутит мяч, а на подъеме ноги в то же время вращает обручи? Великолепное владение собственным телом, виртуозная координация движений — вот те качества, которые отличают жонглеров от других артистов цирка.

У жонглирования много форм, приемов, море реквизита. Жонглерские номера исполняются и в одиночку, и группами. Каких только номеров не придумали жонглеры за историю человечества и историю мирового цирка! Например, это и каскадное отбивание мячей об пол, и балансирование на голове чашек с блюдцами,

которые поочередно забрасывают наверх с подъема ноги, и метание бумеранга, или «мальтийского креста», и разрезание на лету яблока и нанизывание его половинок на вилки!..

В русском цирке начала века жонглеры любили демонстрировать номера, сопряженные с риском. Артисты жонглировали, например, острыми ножами, одновременно держа на лбу кипящий самовар.

А силовые жонглеры, или, как их называли по-старому, крафт-жонглеры! Их номера сочетали (и до сих пор сочетают) тяжелую атлетику и искусство жонглирования: богатыри подкидывали пушечные ядра, удерживали на лбу пушку, ловили на затылок тяжелые предметы, которые любого из зрителей переломили бы, как тростинку.

Есть в цирке и жонглеры-**эквилибристы**, которые сочетают жонглирование с виртуозным умением держать равновесие, например на проволоке или на высокой пирамиде из неустойчиво стоящих стульев.

Из иных разновидностей жонглирования существуют антипод (жонглирование ногами), игра с диаболо (цирковой номер, рожденный из старинной народной игры, которой забав-

лялись жители Китая и Японии), игра с обручами (фигурное катание обручей по телу и по полу), игра с тарелками, круговое вращение нескольких тарелок.

...Удивлял зрителей своим искусством **Эдуард Борисович Аберт** (1937–1975). Он был жонглером необыкновенного темпа: жонглировал одновременно шестью булавами, затем пятью булавами и мячами, десятью кольцами!

...В цирковой семье появился на свет в 1950 году **Сергей Михайлович Игнатов**. Его дед был помощником дрессировщика, цирковым конюхом, отец — дрессировщиком обезьян и собак. Сергей Михайлович учился «шутить», «забавлять», то есть жонглировать, у великолепной легендарной артистки цирка Виолетты Николаевны Кисс.

Когда Игнатов появляется на арене, предметы над его головой летают, словно живые. Жонглер бросает и ловит 11 колец, 7 мячей, 5 булав. Причем проделывает свои трюки самыми неожиданными приемами, в самых причудливых композициях, в бешеном темпе, музыкально, ритмично. Такое ощущение, что жонглер Игнатов со своими снарядами просто родился...

Существуют еще так называемые спортжонглеры, которые пользуются спортивными предметами для исполнениях своих номеров: ракетками, теннисными мячами, булавами, бильярдными шарами.

ОБМАНЫ, КОТОРЫЕ РАДУЮТ

Цирк — единственное место на земле, где тебя обманут, а ты порадуешься, восхитишься и добродушно посмеешься. Это бывает тогда, когда на арене под звуки таинственных мелодий появляется **иллюзионист.**

Иллюзионное искусство, иллюзионизм, — цирковой жанр, который строится на **фокусе.** Каждый человек с детства знает: фокус — это трюк, который показывает зрителям **фокусник-иллюзионист,** и основан он на обмане зрения, умении в нужный момент отвлечь внимание публики каким-либо движением, жестом, взглядом, репликой, на искусном применении специальной аппаратуры. Причем фокус настолько достоверен, правдив, что мы, сидя в зрительном зале, наблюдая за манипуляциями циркового мага-волшебника, добросовестно ломаем голову: как это он сотворил чудо? Может, он действительно наделен сверхъестественной силой и нечеловеческим умением из одного творить другое, перемещать людей и предметы в любую точку, какую ему заблагорассудится?

Иллюзионное искусство имеет два вида: **манипуляцию** и **иллюзионизм.** И тот, и другой вид предполагает виртуозное умение артиста на глазах у зрителей сотворить иллюзию, обман. Различие состоит лишь в способах, приемах, той помощи технических средств, благодаря которым эта иллюзия до-

стигается. Без специальной аппаратуры иллюзионизм лопнет как мыльный шарик. А манипулятор может обойтись тем реквизитом, который спрятал в тайниках своего костюма...

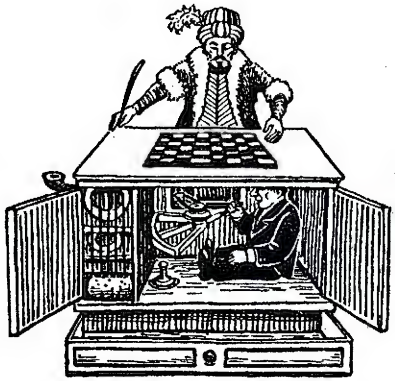
Корни иллюзионного искусства таятся в незапамятных временах и тянутся в наши дни из Древней Сирии, Древнего Египта, Византии, Ассиро-Вавилонии, а первыми фокусниками-иллюзионистами были, как ни странно, серьезные, умные люди — жрецы.

...«Как поразить воображение верующих граждан? Как сотворить чудо, чтобы, поверив в него, все больше и больше народу спешило в храмы?» Такие вопросы ставили перед собой жрецы и в конце концов успешно их решали. Пораженный народ мог наблюдать внезапное появление под сводами храмов статуй богов, священного огня на жертвенниках и многое другое.

В Древней Греции искусство показывать различные фокусы (его тогда называли тавматургией) вошло в каждый дом. **Тавматурги** — исполнители фокусов — забавляли гостей и хозяев того или иного дома во время праздников, для чего специально приглашали артистов.

В конце же XVIII—начале XIX веков началась эра иллюзионных автоматов. Целые представления строились на использовании затейливо придуманных механизмов, и чего только не предлагали на обозрение простодушному зрителю! В 1759 году некий Петр Дюмолин придумал «механическую ткачиху». Зна-

менитый русский изобретатель Петр Кулибин с помощью изобретенных им оптических и иных приспособлений устраивал грандиозные иллюзионные зрелища, слава о которых шла как о чудесах чудесных. Мысль иллюзионистов работала, не уставая. Они демонстрировали и «механические кабинеты», и механические куклы... Простой люд успевал лишь ахать и дивиться.



Механический шахматист Фаркша Кемпелена

В начале XX века у зрителей стали особенно любимы и популярны номера, во время которых артисты стремительно, на глазах у зрителей, освобождались от цепей, веревок, выбирались из наглухо закрытых сундуков... Кудесник-иллюзионист нашего времени Дэвид Копперфилд с большим энтузиазмом продолжает эту традицию и недавно продемонстрировал всему миру, как легко он высвобождается из веревок, цепей, запертого ящика, рухнув в смертельную пасть Ниагарского водопада...

В каждом мало-мальски уважающем себя городке XX столетия появились индийские факиры, египетские маги, китайские волшебники. Номера их на цирковых аренах

окутывались покровом загадочности и тайны, а имена на афишах притягивали своей необычностью, причудливостью — Али, Линга-Синг, То-Рама.

Цирк уже нынешних времен создал новые имена, подарил зрителям новых иллюзионистов, фокусников, таких, как Ю. Аверьино, Кио, Клео Доротти, И. Символоков, Э. Тарасова, А. Фурманов, А. Шаг, и многих других.

...**Кио**... Когда зрители слышат эту фамилию, их сердца замирают в предвкушении чудес.

Родоначальником семьи цирковых артистов-иллюзионистов Кио был Эмиль Теодорович Кио (настоящая фамилия Гиршфельд-

Ренард, 1894–1965). В молодости он работал актером в Театре миниатюр в Москве, затем униформистом, берейтором, администратором в цирке А. Чинизелли в Варшаве.

В 1921 году Эмиль Теодорович приобрел специальную аппаратуру у берлинской фирмы Конради-Хорстера и начал выступать как иллюзионист на эстраде. Первыми его номерами были «Омоложение», «Человек-молния». В цирке Кио-иллюзионист начал свою карьеру с 1932 года.

Кио появлялся перед зрителями в необычном облике: в чалме, под звуки восточной музыки, часто менял костюмы, за ним, словно шлейфы, тянулись тайны. Его окружали ассистенты — по афише 75 человек!

Эмиль Теодорович никогда не останавливался на достигнутом успехе. Он все время придумывал новые номера, постоянно искал новые приемы околдовать и удивить зрителей. В 1961 году Кио получил золотую медаль Международной артистической ложи (Лондон).

«Обманную» профессию отца продолжили его сыновья — Эмиль Эмильевич (р.1938) и Игорь Эмильевич (р.1944). Как величайших магов арены и сцены их знает весь мир.

...И все же, когда иллюзионист выходит на арену цирка и ты наблюдаешь, как из его рукавов вылетают десятки голубей, а из шляпы тянется неиссякаемый поток разноцвет-

ных платков, когда на твоих глазах лев превращается в дирижера циркового оркестра, а фонтаны воды начинают бить из арены как гейзеры, хотя бы на секунду, но веришь в то, что нет никакого обмана, нет иллюзии. Есть чудо, без ощущения которого жить невозможно!

БЕССЛОВЕСНЫЕ НОМЕРА

Несмотря на то что цирк многозвучен, ярок, праздничен и напоминает волшебную шкатулку, напичканную карнавальными сюрпризами, много действий там происходит без слов или почти без слов. Конечно, вы догадались правильно: речь идет о **пантомиме**.

Понятие «пантомима» пришло из греческого языка и означает «всё воспроизводящий подражанием». Пантомима — это прежде всего цирковая миниатюра без текста, которую исполняет группа артистов или один артист. Когда по дорогам стран в далекие времена путешествовали бродячие цирки, дававшие представления во время ярмарок на площадях, бессловесные выразительные сценки и пьесы были просто необходимы. Язык жес-

тов оказывался понятным любому зрителю, и артистам необязательно было знать разговорный язык того места, той страны, куда их заносила судьба странников.

Первые цирковые пантомимы родились во время конной клоунады, а когда наездничество прочно вошло в репертуары шумных представлений, родились конно-пантомимические сцены на героические, батальные, мифологические и другие сюжеты.

Затем пантомимой стали заниматься артисты иных жанров, а не только конно-цирковой группы. Канатоходцы, эквилибристы, акробаты и в особенности комики осваивали приемы и трюки пантомимы, обогащая тем самым свои номера. Из многих маленьких сценок появлялись сатирические сценки с текстом (в русском цирке были известны такие, как «Смоленские сапожники», «Рекрутский набор во Франции»). А в советском цирке без пантомимических сценок не обходились выступления клоунов Карандаша (М.М. Румянцева), О. Попова, Ю. Никулина и М. Шуйдина. Знаменитым мимом был **Л. Енгибаров.**

Л. Егинбаров

...Леонид Георгиевич Енгибаров (1935—1972) начал работать в Армянском цирковом коллективе и создал неповторимую маску мима-клоуна, поэтически воспринимающего мир. Он был великолепным акробатом, эквилибристом и жонглером и сам придумывал свои номера. В 1964 году Леонид Георгиевич получил первую премию на Международном конкурсе клоунов в Праге — кубок имени Э. Басса. В 1971 году он создал эстрадный театр пантомимы. Снимался в фильмах «Путь на арену» (главная роль), «Тени забытых предков», «На манеже — юность» и многих других. Был Енгибаров и прекрасным литератором...

Леонид Енгибаров рано ушел из жизни, но многие его поклонники-зрители до сих помнят гибкую, как бы говорящую фигуру клоуна в черном трико, помнят его выразительное лицо и удивительно пластичные руки. Он был не простым мимом, он был клоуном-поэтом...

Есть и другое значение слова «пантомима», когда говорят о цирке. Это сюжетный цирковой спектакль, для которого специально пишется либретто, сценарий. Начиная с XIX века спектакли-пантомимы любили и умели ставить во всех странах мира. В этих спектаклях участвовали артисты всех цирковых жанров. Поначалу спектакли-пантомимы представляли собой инсценировки известных исторических конных сражений, затем начали создаваться пантомимы-мелодрамы («Отелло» по трагедии Шекспира, «Мученики» по произведениям Шатобриана).

Каких только цирковых пантомим не существовало! И сказки, и детективные сюжеты, и пантомимы-оперетты, драмы, комедии, на патриотические, военные, исторические темы!.. Одно время были популярны пантомимы-дивертисменты, пантомимы-балеты, для которых танцы создавали балетмейстеры, а исполнителями танцев зачастую оказывались дети.

Над пантомимами-спектаклями работали не только цирковые режиссеры, но и знаменитые театральные и кинорежиссеры, например Григорий Козинцев. А сценарии и либретто писали известные поэты Владимир Маяковский, Александр Жаров, Назым Хикмет и другие. В праздничном дыхании цирка живут и их талантливые творческие усилия.

КТО ЛУЧШЕ ВСЕХ НА СВЕТЕ УМЕЕТ ДЕРЖАТЬ РАВНОВЕСИЕ?

Конечно, эквилибристы! Можно даже поспорить, что они легко удержат устойчивое положение своего тела в самых опасных ситуациях, например, двигаясь по шаткой дощечке над пропастью или оконному карнизу последнего этажа высотного здания.

Одними из первых эквилибристов древности были остроумные сборщики фруктов, которым однажды надоело таскать высокие лестницы от одного садового дерева к другому, и они придумали балансировать на лестницах рядом с деревом, а когда им надо было перейти к следующему, то, не сходя с лестницы, ловко балансируя, они прыгали вместе с ней в нужном направлении.

Цирк принял эквилибристов как родных детей, и сегодня ни одно представление не обходится без этих артистов, которые будто шутя удерживают равновесие в самых невероятных ситуациях.

Цирковые эквилибристы показывают свое мастерство на канате, проволоке, лестницах (плечевых, ножных, вольностоящих), на стульях и столах, шарах, велосипедах, мотоциклах, ручных брусьях и других предметах. Эквилибристам ничего не стоит удерживать равновесие не только на ногах, но и стоя на руках и на голове, в движении или неподвижности. Естественно, эквилибрист высоко-

го класса, балансируя под цирковым куполом сам, прекрасно удерживает других эквилибристов.

...Жили-были три сестры — Марта, Клара и Зоя. Первые две были родными дочерьми акробата и гимнаста Болеслава Юзефовича Кухаржа-Коха (1886–1967), а Зоя была его падчерицей.

Сестры Кох обожали цирк и стали прекрасными эквилибристками. Они умели ходить по проволоке, как по дороге, порхать в

воздухе, как птички. Сестры работали под куполом цирка так, словно воздух был их родной стихией.

В годы Великой Отечественной войны сестры Кох служили в Ивановском цирке, и часто в зрительном зале они видели неулыбчивых фронтовиков. Однажды Марта, Клара и Зоя попросили своего отца, чтобы он помог им придумать и отрепетировать такие номера, глядя на которые солдаты улыбнулись бы.

Отец поставил со своими дорогими девочками два уникальных номера «Семафор-гигант» (премьера состоялась в 1943 году) и «Колесо» (премьера — в 1945 году). Все чаще и чаще видели теперь эквилибристки в зале восхищенные, улыбающиеся лица. А однажды получили от фронтовика-поклонника письмо, в котором он признавался: «Я пошел бы с вами в разведку. Вы — сильные, смелые и воздушные, как феи. Вас бы ни одна пуля на войне не тронула»...

КОГДА ОТ СМЕХА РЫДАЕТ ВЕСЬ ЦИРК

Настоящего цирка нет без **эксцентрики**. Что такое эксцентрика? Это — когда все происходит наоборот. Ждешь одного, а происходит совсем другое. Когда логика подсказывает «да», а на деле выходит «нет». И, конечно, весь этот цирковой винегрет создается

ради того, чтобы зрители смеялись, как дети, а дети бы просто, от души смеялись... Эксцентрика — одно из главных выразительных цирковых средств.

Эксцентрик так дурачится на арене цирка, что скрываемая истина обязательно обнаруживается, и в довольно неожиданном свете. Например, клоун кается в совершенных поступках, не жалея бьет себя в грудь, а когда сходит с трибуны, вынимает из-за пазухи металлический поднос с привязанной к нему подушкой. Конечно, имея такой щит, можно было колотить собственную грудь во много раз сильнее. Или артист тщательно чистит свой пиджак, встряхивает его, сдувает пылинки, а потом вдруг бросает пиджак на арену и вытирает об него ноги.

Артисты-эксцентрики употребляют предметы в несвойственных им функциях: извлекают из кобуры не пистолет или револьвер, а носовой платок; играют мелодии на бутылках, пиле, камнях. Автомобиль, на котором эксцентрики хотят сделать круг по арене, «бунтует» — обдает клоунов клубами дыма, обливает их водой, отчаянно стреляет, мотор его не заводится или заводится в самый не-

подходящий момент. Чтобы достичь равновесия на предательски качающейся проволоке, клоун-эксцентрик перекладывает из правого кармана в левый пару спичек.

Эксцентрики овеществляют метафоры: пятки убегающего клоуна сверкают на самом деле, покрытые специальной светящейся краской (метафора «пятки сверкают»), или эксцентрик появляется из-за кулис выросшим на 2 метра, потому что под его брюками скрыты ходули (метафора «творческий рост»).

Цирковая эксцентрика основана на контрасте, поэтому довольно часто в эксцентрических номерах участвуют неуклюжий клоун Рыжий и франтоватый всезнайка клоун Белый.

Во многих цирках мира особо любимы зрителями музыкальные эксцентрики. Слушая в их исполнении знакомые мелодии на причудливых, необычных инструментах, от смеха рыдает весь зал.

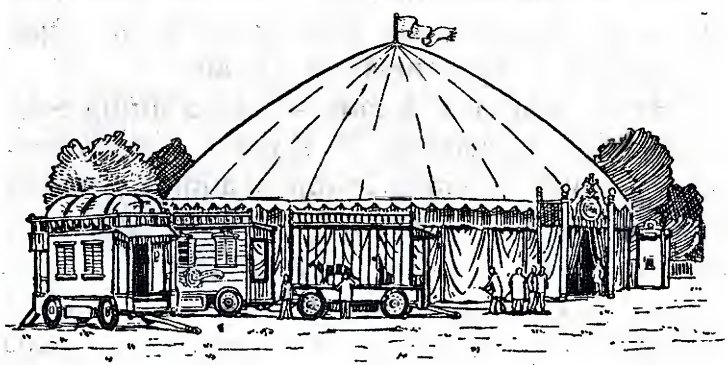
ШАПИТО

Однажды в начале XIX века в Париже на Елисейских полях установили диковину — летний цирк с шатром из просмоленной па-

русины. Кто-то остроумный, разглядывая это сооружение, сказал: «Шапито!», что в переводе с французского означает «колпак». И название прижилось. Летние цирки-шапито отправились путешествовать по всему миру...

Чем хороши летние цирки? Они быстро разбираются и собираются; они могут собрать под свой шатер зрителей самых отдаленных мест земного шара, ведь нет ничего проще установить шапито где-нибудь в городском саду или парке, на стадионе или просто на поляне возле леса.

Когда шапито возникли, вездесущие американцы сразу же полюбили эту новинку: сотни летних цирков начали свои путешествия по дорогам США. Затем и Западная Европа поняла, какое чудесное изобретение было сделано французами: шапито стали популярны и на нашем континенте. В начале XX века был выстроен самый крупный — трехманежный цирк-шапито, в котором предприниматель и дрессировщик Саразини по-



казывал зрителям своих вышколенных, умных слонов.

В Москве первое шапито было открыто в 1830 году.

ЛОЖНЫЕ ИМЕНА

Мир цирка — волшебный во всех отношениях.

В цирке если уж музыка играет, то она такая громкая, праздничная, что хочется или в пляс пуститься, или запеть на весь цирк.

В цирке если уж на артисте надет костюм, то он словно сшит для королевского карнавала. Костюм и ярок, и сверкает и украшен пеной воланов, шлейфами, кружевами, сотворенными буквально из светящегося воздуха.

В цирке если уж свет льется на арену, то он прямо-таки брызжет фонтанами и напоминает пестрый колдовской коктейль, в котором есть и малиновый сироп, и лимонное желе, и малахитовая карамель, и сапфировое драже, и белоснежный сахар.

Наша обычная жизнь — всего лишь тень циркового карнавала. А цирк — это ожившая сказка, ставшая взаправдашней детская мечта. В цирке всегда празднично, сказочно, как бы нереально, вот почему артисты цирка часто выступают не под своими настоящими именами, а под **псевдонимами**. Что такое

псевдоним? Ложное, вымышленное имя. К псевдонимам прибегали для того, чтобы заменить свои настоящие, иногда неблагозвучные, фамилию и имя на более эффектные, привлекающие внимание.

Представьте себе: вы сидите в зрительном зале цирка, и вдруг объявляют: «На арену вызывается иллюзионист Курочкин!», или: «Сейчас выступит акробатическая семья Мотькиных!». Нелепо как-то звучит. То ли дело, когда вы узнаете, что сейчас своим искусством вас поразит артист Джиованни, или Польди, или Гарди. Красиво и удивительно...

Иностранные имена и фамилии в качестве псевдонимов были особенно популярны в России до 1917 года. Например, велофигуристы и мотогонщики братья Свистуновы носили псевдоним Морено, а клоун Максим Федоров — Макс.

Часто псевдонимы составлялись из начальных букв или слогов настоящих имен и фамилий артистов: Кольпетти — Коля и Петя, Валези — Валя, Леля и Зина, ЭСВЭ — Сысоев Владимир.

В отдельных случаях псевдоним выбирался в соответствии с характером исполняемого номера. Иллюзионисты в восточном стиле брали «восточные» псевдонимы: Алли Вад (А. Вадимов), Бен-Али (Д. Лонго). Атлеты хотели подчеркнуть свои силу и мужество — например, Сокол (А. Садоха и А. Капитонов).

Иногда псевдонимы происходили от той маски-образа, которую играл артист: Бим-

Бом, Карандаш, Свистулькин, Сенечка Редькин, Кисель и Клюква. Это всё цирковые псевдонимы.

Бывают случаи, когда артисты выбирали себе ложное имя, потому что оно было звучно, кратко: Кио (Э. Гиршфельд–Ренард), Мар (С.М. Марчес), а кто-то брал псевдоним по названию места своего первого выступления, как это сделал наездник П. Леонов, став Орловым (от города Орел).

...Говорят, что когда человек меняет свое имя, жизнь его меняется к лучшему. Может быть, поэтому циркачи так любят вымышленные имена, что хотят, чтобы однообразные будни стали похожими на цирк, на щедрый феерический праздник?

ЭСТРАДА

ЭСТРАДА НАЧИНАЕТСЯ С ЭСТРАДЫ

Эстрада — молодой вид искусства: он стал самостоятельным только в конце XIX века. Но явился он в наш мир не из хаоса и пустоты — у эстрады есть свои предки и корни.

В России, например, это веселые **скоморохи**, строившие представления на непосредственном общении со зрителями, во Франции — **жонглеры**, в Германии — **шпильманы**, в странах Средней Азии — дорвозы и мастхарабозы...

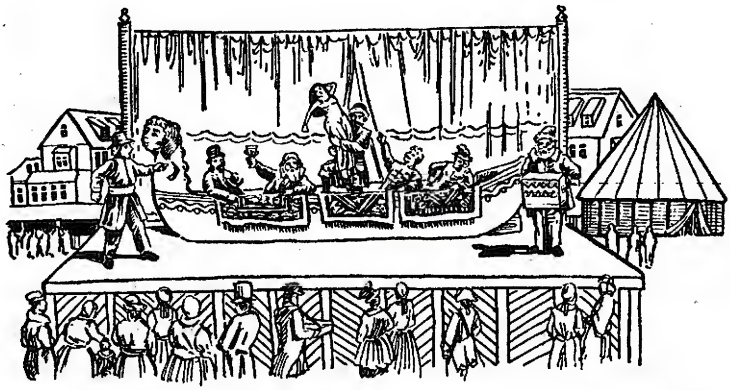
Эти артисты, вышедшие из народа, умели делать десятки вещей сразу — петь, танцевать, показывать чудеса акробатики и дрессировки животных, умели рассмешить публику. Предки эстрадных профессионалов во время своих спектаклей постоянно обращались к публике, делая ее соучастником и даже как бы косвенным автором разыгрываемой пьесы. Подобные отношения со зрительным залом трудно представить в опере или балете, где зритель следит за развитием сюжета, который ни под каким видом не имеет права изменяться и подвергаться импровизации.

Эстрада может сказать великое спасибо и **балаганным зрелищам**, которые были популярны во всем цивилизованном мире. Люди всегда любили зрелища. И поначалу балаганное искусство предлагало любопытным не только оригинальные номера профессиональных актеров — клоунов, жонглеров,

наездников, атлетов и борцов, но и феноменов, людей-аномалии. Они, эти феномены, являются как бы промежуточным звеном между увеселительными ярмарочными зрелищами и эстрадой.

Например, в 1765 году в Москве на Девичьем поле был выстроен небольшой помост, где демонстрировали великана с треуголкой в руках. А в середине XIX века по Европе гастролировала потрясающая зрителей женщина с густой черной бородой. В любой стране народ валил валом, чтобы поглазеть на карликов, «деву с рогом и удавом», всевозможных уродов. Затем на эти предэстрадные подмостки явилось множество «малых» пантомим. Живьем воспроизводились отдельные картинки из разбойничьих драм, например «Пир Степана Разина», «Разбойник Васька Ус», «Атаман Ястреб». Публика стонала от удовольствия...

На эстрадные концерты публика стекается, чтобы развлечься, отдохнуть. Здесь есть номера, обычно длящиеся по десять–пятнадцать минут, на любые вкусы: и певцы, и танцоры, и чтецы, и рассказчики, и маэстро разных родов эксцентрики, и дрессировщи-



ки с животными, и фокусники, и пародисты... Вот почему эстрадный концерт похож на летний сад, полный разных цветов: там хорошо дышится и смеется, оттуда уходишь просветленный и успокоенный, с доброй улыбкой на губах...

Первые английские пабы XVIII века — прообраз будущих мюзик-холлов — стали местом, где развлекалась и общалась самая пестрая публика. Если в аристократических салонах того времени звучала классическая музыка и публика пребывала в возвышенных, строгих чувствах, то в пабах фортепиано звучало более демократично, просто, здесь артисты танцевали и пели почти по-домашнему; выступали комики, акробаты, мимы, давались отрывки из популярных спектаклей, но обязательно как пародия или имитация. Вот примерная программа лондонского мюзик-холла «Палас-театр» 1911 года: в один вечер зрители могли там увидеть вы-

ступления дрессированных собачек, квартета танцовщиков венского кабаре «Ой-ра», японских акробатов, жонглеров-шотландцев и чарующий танец русской балетной звезды Анны Павловой!..

В первой половине XIX века во Франции выросли, как грибы после теплого дождя, **кафе-концерты**, или **кабаре**, которые тоже можно назвать прародителями современной эстрады. В этих кафе-концертах тоже выступали артисты многочисленных жанров, и в особенности были любимы исполнители, умевшие смешить публику, владевшие искусством юмора.

Кафе-концерты быстро распространились по всей Европе: до эстрады как вида искусства было рукой подать... В Москве в 1908 году открылось кабаре **«Летучая мышь»**, а в Петербурге — кабаре **«Кривое зеркало»**. Нетрудно заметить, что первые профессиональные эстрадные площадки появлялись там, где было много людей, желающих праздно отдохнуть: в ресторанах, увеселительных садах, парках.

Эстрада и смех — родные сестра и брат. О том, как влияет смех на жизнь и судьбу людей, задумывались многие писатели, философы, мыслители прошлых времен. Современные ученые-психологи пришли к выводу, что смех — это незаменимое средство сплочения людей. А знаменитый чешский писатель Карел Чапек остроумно утверждал,

что юмор, смех — «это всегда немного защита от судьбы»...

Слово «эстрада» происходит от итальянского слова, означающего «настил», «помост», то есть любую выделенную для выступления площадку. Эта площадка может не иметь ни кулис, ни переднего и заднего занавесов, вполне обходится без театральных машин. Но именно эстрада (искусство) начинается с эстрады (площадки), и это главное условие, которое соблюдается везде и всюду.

СОСТЯЗАНИЕ ДЛЯ ТАЛАНТОВ

Эстрадные номера во всем их блеске, красоте, неповторимости можно увидеть в **концерте.**

Слово «концерт» пришло к нам из латинского и итальянского языков и означает «состязаюсь». А сам концерт — это публичное выступление артистов по заранее составленной программе.

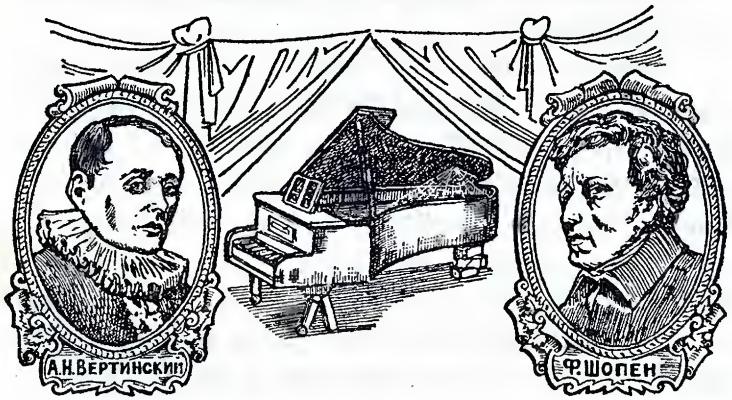
Конечно, концерты бывают не только **эстрадные.** Есть **музыкальные** (симфонические, камерные, фортепианные, скрипичные и другие), **литературные** (художественное чтение), **смешанные** (например, составленные из музыкальных номеров, художественного чтения, сцен из спектаклей, балетов, опер и так далее).

А эстрадный концерт — это, конечно же, такой великолепный винегрет из юмористи-

ческих рассказов, пародий, цирковых номеров, легкой и вокальной инструментальной музыки, что его не прочь отведать не только взрослые, но и дети.

Чтобы эстрадный концерт прошел без сучка и задоринки, надо продумать тысячи мелочей: и из каких номеров он сложится, и где будет проходить, и есть ли необходимый реквизит для всех жанров эстрадного, циркового, театрального искусств, которые присутствуют в данном концерте. Иногда досадная мелочь может помешать артисту выйти на сцену.

...Знаменитый эстрадный артист **Александр Николаевич Вертинский** (1889–1957) давал концерт в маленьком клубе Минска. Перед началом выступления он и пианист М. Борхес решили попробовать звучание местного рояля. Оказалось — хуже некуда. Вызвали директора. Тот трагически вздохнул, развел руками и произнес: «Александр



Николаевич, это исторический рояль — на нем отказался играть еще сам Шопен»...

До второй половины XVIII века были распространены закрытые концерты. На них могли присутствовать только сливки общества: придворные, аристократы и небольшой круг специально приглашенных лиц.

Первые платные публичные концерты прошли в конце XVII века в Лондоне. С тех пор любой из нас, будь он королем, президентом, рабочим или врачом, может купить билет на концерт и насытиться образцами всех видов сценического искусства.

Концерты организуют импресарио, менеджеры, продюсеры. Работка у них — не позавидуешь. Зато результат великолепный — смех, слезы, благодарность зрителей.

СО СКОРОСТЬЮ ПОЧТОВЫХ ГОЛУБЕЙ

В любой компании, гостеприимном застолье найдется такой человек, который считается «душой» собравшегося общества. Он остроумно представляет присутствующих друг другу, легко и непринужденно ведет беседу с окружающими, к месту шутит. Из подобных людей родились эстрадные ведущие — **конферансье.**

Основоположником профессии конферансье в России считается **Никита Федорович**

Балиев (1877(1886?)–1936). В начале XX века при Художественном театре возник **театр-кабаре «Летучая мышь»**. Это был тесный кружок московских знаменитостей и артистов, и поначалу «Летучая мышь» устраивала два-три собрания в год.

На эти необычные представления приезжала в подвал в Милютинском переулке одна и та же публика, «свои» театральные и околотеатральные люди. Они рассаживались за ресторанные столики, а остроумный Балиев непринужденно двигался между ними, легко говорил с присутствующими, шутил, вызывал на импровизированную эстраду завсегдатаев-знаменитостей.

Это был неподражаемый фейерверк неожиданностей! Композитор Сергей Рахманинов, извлеченный Балиевым из публики, играл на фортепиано «Итальянскую польку»; писатель Леонид Андреев исполнял соло на трубе; режиссер Евгений Вахтангов имитировал артиста Качалова. Великий бас Федор Шаляпин — величавый гигант в восточном костюме — и знаменитый театральный деятель того времени режиссер Леопольд Сулержицкий — коротенький, юркий — изображали балаганных борцов, а затем неповторимо сочно пели украинские песни... Душой всего этого «безобразия» был Никита Балиев.

Театр-кабаре «Летучая мышь» ломился от посетителей, и вскоре встал вопрос, чтобы «профессиональная самодеятельность» обре-

ла самостоятельность. После того как «Летучая мышь» перелетела-перебралась в другое помещение и еще большее количество зрителей могло насладиться эстрадными номерами знаменитостей, Никита Балиев продолжал вести эти уже более регулярные спектакли-вечера. Балиев стал профессиональным конферансье...

Константин Сергеевич Станиславский писал о нем: «Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, умение балансировать на грани дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, умение вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление — все это делало из него интересную артистическую фигуру»...

Слово «конферансье» образовалось от французского, означающего «докладчик», и со времен Никиты Балиева ведущий эстрадных концертов — это профессиональный артист, который не только руководит концертом, но и сам выступает с комедийными номерами.

Великолепными конферансье были Николай Павлович Смирнов-Сокольский, Аркадий Райкин, Борис Брунов, и ныне здравствующие артисты эстрады Евгений Винокур, Евгений Петросян и многие другие.

Конферансье «от Бога» обязаны ощущать себя на сцене как рыба в воде, должны уметь талантливо шутить — с пылу, с жару, легко и непринужденно.

У истинно остроумных конферансье всегда на концертах полны залы, а шутки их разлетаются по свету со скоростью почтовых голубей.

«ПЕНИЕ ХОРОШИХ СЛОВ»

Среди разнообразных эстрадных жанров не последнее место занимает **художественное чтение**, которое зародилось в нашей стране в 20-е годы, а в 30-е годы получило свое блистательное развитие. Граница между эстрадными **чтецами** и эстрадными «разговорниками» довольно условна. И те и другие имеют дело со Словом. Но если в репертуар фельетониста, **куплетиста**, конферансье входят злободневные рассказы, миниатюры, шутки, написанные современными авторами, то чтец исполняет произведения классиков литературы.

Главной задачей эстрадного чтеца прекрасный артист **Дмитрий Николаевич Журавлев** считал умение углубить представление читателя о литературном произведении. В этом случае чтец предстает исследователем, который ведет за собой слушателей, проявляя своим исполнением все глубины и тонкости классической прозы.

Самыми популярными и самыми «читаемыми» из прозаиков был **М. Горький**, из поэтов — **В. Маяковский**.

В октябре 1937 года в Москве прошел Первый Всесоюзный конкурс мастеров художественного чтения. На нем выступили более ста двадцати чтецов из пятнадцати городов. Победителями стали такие исполнители, как Д. Орлов, В. Яхонтов, Д. Журавлев, А. Шварц, С. Балашов, Э. Каминка.

В. И. Качалов

Чудесными мастерами художественного чтения были И.М. Москвин и В.И. Качалов. О манере чтения Качалова можно сказать его же словами — «пение хороших слов». И в самом деле Василий Иванович Качалов «пел» свои номера, немного растягивая слова, вслушиваясь в музыку слов и гениально передавая ее.

А устное творчество В. Яхонтова, И. Ильинского, Е. Поповой и многих-многих других королев и королей художественного слова! Вся мировая литература предстала и предстает в удивительном жанре эстрады — художественном чтении.

ВЕЧЕРА РАССКАЗА

Корифей русской советской эстрады **Н. Смирнов-Сокольский** утверждал, что «эстрада — это прежде всего разговорный жанр». Ни один из видов театрального искусства не дружит так со словом, как эстрада. И главное приобретение в этом плане — не художественное исполнение прозы или поэтических произведений актером-профессионалом, а появление на эстраде писателя, поэта.

Впервые автор-исполнитель появился в XIX веке. Им был писатель И.Ф. Горбунов. Он много общался со знаменитыми представителями писательского мира своего времени — И.С. Тургеневым, Н.А. Некрасовым, Л.Н. Толстым, А.Н. Островским, Д.В. Григоровичем — и писал об этих встречах рассказы, которые с удовольствием слушала на эстрадных вечерах публика.

В начале XX столетия на эстраду в Политехническом музее вышли поэты «серебряного века» А. Блок, К. Бальмонт, И. Северянин. А затем вихрем на те же подмостки ворвался **Владимир Владимирович Маяковский** (1893–1930), эстрадные концерты которого ошеломляли огромные аудитории зрителей. Поэт по сути дела давал моноспектакли: сам себе был конферансье, лихо отвечал на записки, произносил каскадные монологи, едко спорил с теми, кто хотел с ним словесно сразиться.

Любили встречаться со зрителями — своими поклонниками — писатели Михаил Зощенко и Пантелеймон Романов.

Так рождался эстрадный жанр **«вечера рассказов»**.

И. Л. Андроников

Поистине королем этого жанра был **Ираклий Луарсабович Андроников**, который не только остроумно сочинял свои рассказы, но и обладал талантом пародиста.

Если в программе эстрадного концерта стояла фамилия «Андроников», аншлаг был полный. А когда Ираклий Луарсабович выходил в теле- и радиоэфир, эффект был такой же, как при просмотре полюбившегося многосерийного телефильма — улицы сёл и городов вымирали. Еще бы! Ведь слушатели и зрители встречались не только с писателем Андрониковым, но и с теми, кого он прекрасно знал: певцом Ф. Шаляпиным, писателем А. Толстым, поэтом С. Маршаком и многими-многими другими. Андроников говорил их голосами, думал так, как могли бы думать именно они, прекрасно копировал чужие походки и жесты.

Благодаря Андроникову на эстрадных вечерах рассказов зародилось такое направле-

ние, как научные детективы. Им были свойственны напряженный, богатый внезапными поворотами сюжет, то же упорство в достижении цели, что и уголовный детектив. Первой из серии таких рассказов стала известная повесть «Загадка Н.Ф.И.».

Однажды, в 1937 году, Андроников встретился с редактором журнала «Пионер» Борисом Ивантером и рассказал, с каким трудом он расшифровал инициалы «Н.Ф.И.», стоящие в начале некоторых юношеских стихотворений М. Лермонтова. Оказывается, за этими буквами скрывалось имя московской красавицы Натальи Федоровны Ивановой... Ивантер тут же дал идею — превратить услышанное в повесть. Ираклий Луарсабович повторил свой рассказ в редакции «Пионера» на встрече со школьниками, выступление записала стенографистка, и получившаяся повесть была напечатана в ведущем детском журнале тех времен. А Андроников начал включать свой первый «научный детектив» «Загадка Н.Ф.И.» в эстрадные вечера рассказов...

Затем появились новые кумиры публики — эстрадные писатели. Их блестящий ряд возглавляет, конечно, М.М. Жванецкий, чьими афоризмами и фразами пересыпан наш современный бытовой язык. А выступлений писателей А. Арканова, Г. Горина, А. Хайта, Л. Измайлова, С. Альтова, А. Трушкина, М. Задорнова, М. Мишина и многих других ждут так же, как чувствительных признаний от возлюбленного или возлюбленной.

ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР

Имитация (от латинского слова «подражание») — один из необычных эстрадных жанров. Раньше актеры использовали ее для того, чтобы показать на сцене внешние черты того или иного персонажа: походку пьяного, заикание, привычку громко чихать или кашлять... Но постепенно артисты-**имитаторы** начали готовить отдельные номера, затем целые программы и стали полноправными участниками эстрадных концертов.

Есть имитаторы, которых называют **«человек-оркестр»**: они умеют подражать звукам различных явлений природы, быта, музыкальных инструментов. Им ничего не стоит показать, как «разговаривают» те или иные животные, птицы, как гремит поезд, пыхтит теплоход.

Но есть и другого рода имитаторы. Их творческая задача — умение как можно правдоподобнее скопировать известных людей, их походку, манеру двигаться, держаться, говорить, петь. Объектами таких эстрадных пародий обычно бывают те, чьи имена у всех на устах: знаменитые писатели, поэты, артисты, певцы, политические деятели, телеведущие.

ФРАНЦУЗСКИЙ ПОДАРОК

Эстрада многолика, и у каждого зрителя, сидящего в зале, обязательно есть свой любимый жанр. Например, многим нравят-

ся... куплеты, которые исполняют артисты-куплетисты.

Этот эстрадный жанр нам всем подарила Франция. Первоначально куплетами во французской поэзии называли парные рифмованные стихи, а с XV–XVI веков во Франции куплеты — это политические и сатирические песенки, вне всякого сомнения, злободневные, с повторяющимся припевом и часто строящиеся на игре слов.

Ни один ярмарочный театр XVIII века не обходился без куплетов и куплетистов. Народ толпился у цветных балаганов, внимательно слушал артистов и хохотал от души. Так возник театральный жанр — водевиль.

Куплеты в водевилях стали привычным делом. Например, перед буржуазной французской революцией водевильные куплеты были настолько смелыми, что «клевали» короля и дворянство. «Высокая комедия» Бомарше «Женитьба Фигаро» заканчивается куплета-

П. Беранже

ми. А расцвет куплетного жанра на эстраде связан с творчеством французского поэта-песенника **Пьера Беранже** (1780–1857).

Беранже писал политическую и общественно-бытовую сатиру. Многие песни поэта «Потоп», «Маленькая фея», «Добрый король», «Птицы», «Старый капрал», «Знатный приятель», «Старый фрак», «Новый фрак» и другие вошли в мировой эстрадный репертуар. Первым переводчиком песенок Беранже в России был в середине XIX века поэт В.С. Курочкин, а первым исполнителем — известный артист И.Ф. Горбунов.

В России куплеты любили и любят до сих пор. Куплеты русских водевилей сочиняли А.И. Писарев, П.Ф. Каратыгин, Ф.А. Ленский, Н.А. Некрасов. С 60-х годов XIX века куплеты проникли и в оперетту.

Каким бы мелким ни казался жанр куплетов, его ценили и любили использовать в своих выступлениях выдающиеся артисты П.А. Никитин, И.И. Монахов, Л.И. Градов-Соколов. Особенно популярным этот жанр был в 60—70-х годах XX века, и ни один концерт, ни одна развлекательная телевизионная программа не обходились без маэстро куплетистов.

КУКЛЫ УМЕЮТ РАЗГОВАРИВАТЬ!

...Однажды в Петербурге болел один мальчик. Болел он серьезно, долго, и, как ни бились врачи, ничего ему не помогало. Как-то

мальчик сказал своей огорченной маме: «Ты говорила мне, что куклы умеют разговаривать. А я сколько ни прислушиваюсь, не могу различить их речь. Как было бы здорово, если бы они и в самом деле заговорили!»

К счастью, мама мальчика была знакома с одной эстрадной артисткой, которая могла выполнить просьбу больного. И вот знакомая артистка пришла к ним в гости, начала говорить с мальчиком, с его куклами, и... куклы ответили ей!

Есть такой жанр на эстраде — **чревовещатель**, или вентролог. Сейчас представителей этого жанра можно встретить довольно редко, но некогда они были очень популярными и любимыми.

Чревовещатель демонстрирует речь куклы без видимого участия своих органов речи, движения губ: звуки речи идут как будто прямо из чрева (живота) артиста. Чаще всего номер чревовещателя — это диалог с куклой: обычная речь артиста чередуется с чревовещанием — репликами куклы.

...А что же тот бедный, больной мальчик? Радость его была настолько бурной — куклы живые, они говорят! — что с того вечера он пошел на поправку. И, как можно догадаться, вскоре полностью выздоровел.

ЛЕТНИЙ ЛИВЕНЬ

Не так давно, в XIX веке, эстрадную музыку называли «легкой». Наверное, потому, что она была доступна и понятна почти каждому слушателю, который хотел ее услышать и понять. Если к опере и балету надо было приходить подготовленным, настроенным на классический спектакль, а симфонический концерт вообще считался явлением для избранного, просвещенного круга людей, то эстрадная музыка без усилий доходила до сердца каждого слушателя.

Кстати, «легкую» музыку и сочиняли композиторы-классики, не считавшие, что развлекать широкие массы публики — занятие неблагодарное. Песни Ф. Шуберта, вальсы И. Штрауса и А. Глазунова, бытовые романсы русских композиторов — это первые эстрадные музыкальные струи.

Что можно назвать эстрадной музыкой? Цыганские песни и романсы, всевозможные направления джаза, рок-музыку со всеми ее ответвлениями, фольклорную и камерную музыку, современную легкую симфоническую музыку, танцевальную, бытовую, городской романс. Одним словом, песенный жанр во всем своем калейдоскопе. О каждом виде эстрадной музыки можно говорить бесконечно долго, и каждая из вышеперечисленных тем заслуживает длинного разговора.

Вне всякого сомнения, на музыкальной эстраде лидирует песня. В те или иные време-

на она была разной, создавалась не похожими друг на друга по темпераменту, способностям и мировосприятию исполнителями и авторами. Но у всех эстрадных песен есть одно общее свойство — они всегда находили круг своих, и только своих, слушателей. **Леонид Утесов** и **Клавдия Шульженко** — это кумиры военных и послевоенных лет. Рок-ансамбль

«**Битлз**» — обожаемая публикой четверка ливерпульских парней (Джон Леннон, Пол Маккартни, Ринго Старр, Джордж Харрисон) в 60-х годах XX столетия покорил почти весь мир. **Алла Пугачева** и **Валерий Леонтьев** — российские любимцы 70—90-х годов. А такие

звездные имена, как Л. Армстронг, Ш. Азнавур, М. Матье, В. Высоцкий, Б. Окуджава, Б. Стрейзанд и десятки других!

...Жила во Франции девочка, которую звали Джованна Гассьон. Отец ее был странствующим акробатом, и ей ничего не оставалось, как лет с шести бродить за ним по дорогам родины.

До этого ее и отца бросила мать — кафешантанная певичка итальянка Лина Марс, и девочку воспитывала бабушка. Трех лет Джованна ослепла, но годам к шести зрение вернулось...

У девочки был отличный слух и чуткое сердце, поэтому очень рано она начала петь песенки, которые с удовольствием слушала случайная публика, пришедшая поглазеть на выступления приезжих артистов.

В пятнадцать лет Джованна начала самостоятельную жизнь. Ее, уличную певунью, заметил один из режиссеров кабаре и прямо с улицы вывел на эстраду. Он-то и придумал девушке псевдоним Эдит Пиаф. А на парижском арго (диалекте) «пиаф» значит «воробей».

О, какой волнующий голос был у хрупкой маленькой Эдит! Когда она начинала петь, люди забывали обо всем на свете, лица их просветлялись, и у многих слушателей на глаза наворачивались слезы.

Жан Кокто, французский писатель и кинорежиссер, в предисловии к автобиографической книге Эдит Пиаф написал о ее голосе:

«...Вот голос, который выходит из утробы, голос, который живет в ней с головы до пят. Он словно разворачивается волной черного бархата. И эта горячая волна затопляет вас, пронизывает, глубоко задевает. С ее песней душа улицы внедряется во все городские комнаты, и это уже не Эдит Пиаф поет, это падает дождь, свистит ветер, лунный свет стелет покрывало...»

Эстрадная певица Эдит Пиаф стремительно стала популярной. И не только популярной: она стала любимицей французов, их талисманом. Она стала символом Франции.

За свою недлинную жизнь Эдит Пиаф (1915–1963) много путешествовала, много болела: было время, когда врачи скорбно утверждали, что она никогда больше не будет петь. Но Бог помог Эдит, помог Франции, помог всему миру, который влюбился в пение великой певицы. Пиаф выздоровела, снова вышла на эстраду, и снова зрители плакали, как дети, на ее сольных концертах.

Если вы никогда не слышали, как поет Эдит Пиаф, достаньте старую пластинку или современную кассету с записью ее песен. Удивительный могучий, с «трещинками», страстный голос обязательно завоюет ваше сердце...

В чем секрет успеха эстрадной песни? Наверное, и в том, что, когда композитор пишет очередную песню, он улавливает настроение и ожидания своих современников, становится «своим среди своих» композитором.

И в том, что такие великие темы, как патриотизм, любовь, радость, печаль и многие другие решаются авторами песни в довольно короткой и доступной форме. Конечно же, рядовой зритель и слушатель, который захочет послушать мелодии о любви, не пойдет в театр, чтобы восхититься грандиозным монументальным полотном балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Этот слушатель поставит диск или кассету с концертом Валерия Леонтьева или песни Булата Окуджавы и отыщет необходимые своей душе созвучия в эстрадных мелодиях.

Эдит Пиаф

Эстрадная песня вездесуща. Эстрадные мелодии завоевали мир легко, как летний ливень, пролившийся в одно прекрасное мгновение.

В БРЫЗГАХ БЕНГАЛЬСКОГО ОГНЯ

Когда зрители покупают билеты на эстрадный концерт, они обязательно интересуются, будет ли выступать эстрадный оркестр. Конечно, кому не хочется насладиться фейерверком ярких мелодий и почувствовать себя

во время исполнения зажигательной эстрадной музыки словно обрызганным карнавальным бенгальским огнем?

Эстрадные оркестры исполняют прежде всего развлекательно-танцевальную музыку, а также аккомпанируют исполнителям популярных песен, другим мастерам эстрадного искусства.

Родиной эстрадных оркестров считается США, а временем рождения –20-е годы XX века. Из США эти оркестры пошли путешествовать и осваиваться в Европе.

В нашей стране первым, ставшим уже классическим, легендарным, был эстрадный оркестр под управлением **Леонида Осиповича Утесова** (1895–1982), появившийся в 1928 году. Назывался он «Теа-джаз».

Имя Утесова вписано в историю эстрадного искусства праздничными золотыми буквами. До сих вся Россия распевает утесовские песни «Извозчик», «Пароход», «Дорогие мои москвичи», «У черного моря», «Московские окна» и многие другие. С Утесовым сотрудничал весь тогдашний цвет советских композиторов — И.О. Дунаевский, В.И. Лебедев-Кумач, М.И. Блантер, В.П. Соловьев-Седой, Т.Н. Хренников...

В историю эстрадного искусства вошли отечественные оркестры под управлением Э.И. Рознера, Б.Б. Бенского, Ю.В. Силантьева...

Классическим эстрадным оркестром стал джаз.

Джаз... Этот род увеселительной музыки, прежде всего танцевальной, появился потому, что есть на свете Африка с ее причудливыми голосами, потрясающими музыкальными темами, с ее диковинным исполнением народной музыки. Джаз возник из музыкаль-

ного фольклора американских негров и африканских народных ритмов, обогащенных европейской гармонией и мелодиями.

А почему джаз называется именно джазом? В ответ на этот вопрос можно услышать три версии. Кто-то из музыкальных корифеев утверждает, что слово «джаз» происходит от французского слова, означающего в переводе «болтать», «трещать». Кто-то считает, что в основе термина «джаз» лежит английское слово, означающее «преследовать», «по-

гоня». А другие спорят до хрипоты, стараясь доказать, что слово «джаз» произошло от имени негритянского музыканта Джазбо Брауна — организатора и руководителя первого джазового ансамбля, созданного в Нью-Йорке в 1915 году.

Как новый тип музыки джаз возник на Юге США в конце XIX–начале XX века. В штате Луизиана негры-музыканты, исполняя любое музыкальное произведение — салонные танцы, церковную музыку, военные марши и, конечно же, народные негритянские песни, необыкновенно красиво импровизировали. Они творили прямо на глазах свой новый музыкальный язык: разрабатывали спиричуэлз (народные духовные песни) и блюз (сольная песенная форма)... Так в Новом Орлеане около 1895 года возникла первая простейшая форма джаза — **рэгтайм** — музыка, исполняемая на фортепиано.

В Новом Орлеане родились и первые негритянские духовые оркестры, настолько особенные, не похожие на другие, что в джазе появился термин «нью-орлеанский стиль». Немеркнущей звездой нью-орлеанского стиля стал **Луи Армстронг** — джазовая легенда.

Луи Армстронг

Луи Армстронг (1900–1971) был

американским певцом, композитором и трубачом. На трубе начал играть в тринадцать лет. И сразу те, кто услышал первые разученные подростком пьесы, восхищенно прицокнули языками: «О! Это будет высший класс!»

Предсказание оправдалось. В 1924 году Армстронг выступил в открытом концерте в Нью-Йорке. Успех ему сопутствовал оглушительный. С 1927 года Армстронг руководил организованным им джаз-оркестром. Затем записал первые свои пластинки и встал во главе джаз-оркестров «Первоклассная пятерка» и «Первоклассная семерка», которые сложились в ходе студийной работы. Прогремел на весь мир и секстет Армстронга «Все звезды Луи Армстронга».

Великий джазмен много гастролировал, много повидал стран и концертных залов, снимался в фильмах. А как трубач-виртуоз был удостоен самых высших премий на многочисленных конкурсах джаз-оркестров...

Вслед за нью-орлеанским стилем образовалась череда джазовых стилей: диксиленд, свинг, буги-вуги, бибоп, прогрессив, ист-кост, вест-кост и другие.

ДЕЛО ДЕТСКОЙ РАДОСТИ

Детская эстрада зародилась в России одновременно с **детским театром**. Это были первые месяцы 1918 года.

Как раз в то время был организован **Московский театр для детей**, которым руководила энергичная, одержимая театром **Наталья Ильинична Сац**, и эстрадные программы , созданные под этой театральной крышей («Кто во что горазд», «Ребячий фронт», «Эстрада», «Детская эстрада»), были и необходимы, и закономерны. Программы эти включали номера артистов самых различных жанров, а вели концерты Н. Сац и Т. Боброва.

Для детской эстрады писали сценарии А. Барто, Н. Шестаков, В. Любимова, сцену оформляли художники В. Рындин, Г. Гольц, Е. Фрадкина, музыку сочиняли А. Александров, А. Цфасман, постановщиками номеров были Н. Сац, Э. Мэй, балетмейстер К. Голейзовский.

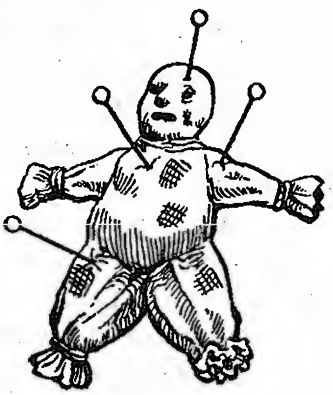
Театр Н. Сац в своих попытках создать веселую детскую эстраду был не одинок. Такой же опыт был и в Ленинграде, и в Самаре. **Московский театр юного зрителя** в двадцатые годы придумал оригинальный ход: фургон-телегу, в котором перевозили непритязательное оформление летучих эстрадных концертов для детей. Этот фургон и артисты МТЮЗа разъезжали по всей Москве, развлекая ребятишек.

Как дать определение детской эстраде в нескольких словах? Некогда основатель Театра юного зрителя А.А. Брянцев сказал о своем театре, что это «дело детской радости». Брянцевское определение вполне подходит и к эстраде для детей.

ТЕАТР КУКОЛ

СМАСТЕРИ КУКОЛКУ НА УДАЧУ...

Когда же появились самые первые на свете куклы? Случилось это давным-давно, в первобытные времена. Наши праотцы думали, что если они смастерят символическое животное или человека и произведут над этими символами магические действия, удачная охота или победа над врагом-человеком обеспечены. Древние люди сооружали чучела из настоящих шкур животных, пронзали эти чучела оружием и шли на настоящую охоту с верой в удачу.



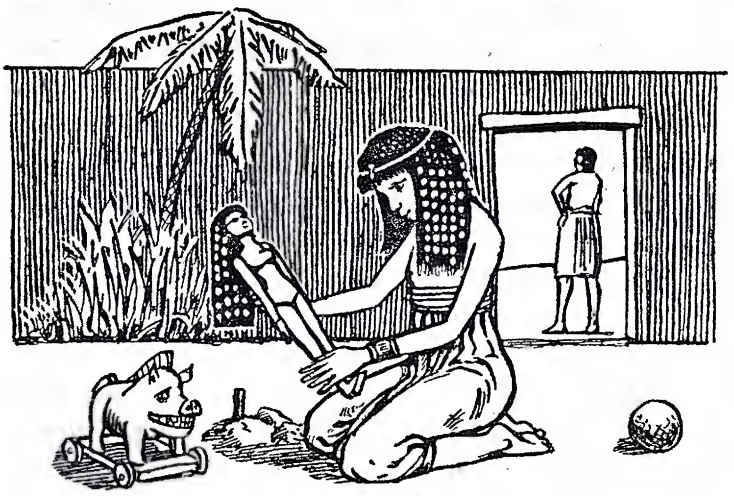
Во времена язычества ни один обряд или игра не обходились без кукол, которые представляли собой фигурки богов и таинственные силы природы. У каждого народа можно найти подобные примеры кукол для взрослых. Ведь они помогали древним людям жить и действовать в разных ситуациях.

А какими же были первые куклы для детей? Как ни странно, игрушки мальчиков и девочек первобытных народов очень похожи на игрушки современных детей. Где бы и в какие времена ни жили малыши, потребность играть в игрушки у них одна и та же.

Дети африканского народа пангве как играли тысячи лет назад с шарами, сделанными из круглых камней, так и играют до сих пор. Кегли этих ребятишек — пальмовые орехи. Есть в их «детских» и простые куклы, и **марионетки** — куклы на веревочках, и волчки, и ходули, и маленькие луки, и звериные западни, и барабаны. В общем, всё то, что пригодится во взрослой будущей жизни.

А до чего необычны были куклы боливийских индейцев чороти! Головы этих кукол настолько малюсенькие, что их с трудом можно разглядеть.

В Древнем Египте дети играли куклами, у которых двигались руки и ноги. На головах древнеегипетских кукол красовались парики из человеческих волос с вплетенными в них крошечными глиняными шариками. Зачем нужны были эти шарики? Оказывается,



нубийские девочки носили в волосах шарики из жира, и куклы «подражали» этим девчачьим «жирным» шарикам.

А до чего забавными оказались египетские и ассиро-вавилонские игрушки-животные! У крошечных крокодилов двигались челюсти, самодельные ежи могли «бегать», потому что стояли на маленьких тележках.

Нет никаких сомнений, что и первобытные дети, и дети более близких нам цивилизаций разыгрывали со своими игрушками-куколками домашние сценки, придумывали забавные спектакли. Так зарождались домашние **кукольные театры.**

БУРАТИНО И ЕГО РОДСТВЕННИКИ

Кукол любят все. В детстве без них просто невозможна нормальная человеческая жизнь. Мальчики и девочки с любимой куклой засыпают, встают утром, едят, гуляют, играют. Куклы становятся друзьями людей, часто на всю жизнь.

Великий сказочник **Ганс Христиан Андерсен** (1805–1875) обожал кукол. Дома у него был крошечный домашний кукольный театр. Андерсен шил костюмы и платья своим игрушечным питомцам, разучивал с ними пьески, верил в то, что у кукол идет тайная жизнь, когда люди на них не смотрят...

А кто из нас не знает нестареющую сказку про то, как однажды старик-столяр, которого звали Карло, взял полено и вырезал деревянную куклу **Буратино**? Деревянный мальчик стал столяру Карло сыном, а столяр Карло забавной кукле — папой.

Конечно, постреленок Буратино не смог и часа усидеть в отцовском доме. Он отправился куролесить-путешествовать, познавать почем фунт лиха, искать страну счастья.

Буратино нашел больше, чем эта выдуманная страна: он встретил верных друзей в кукольном театре злого директора Карабаса Барабаса; он узнал, кто такие враги и что есть на свете Добро и Зло...

Но куклы — такие шалуны! Они не могли жить спокойно, они набирались у народа и своих друзей-актеров всяких «соленых» словечек, прислушивались к любой интересной истории и тут же выносили ее на суд зрителей.

Театральных кукол на свете существовало и сейчас существует великое множество! Их размеры колеблются от нескольких сантиметров до двойного человеческого роста.

Чем хорош настоящий **кукольный театр**? Да тем, что в нем можно прежде всего посмеяться от души! Таким весельчаком кукольный театр стал уже к XVI–XVII векам.

В каждой стране появились свои задорные, смелые, бесшабашные, неунывающие герои-куклы. В Италии это **Пульчинелла**, во Франции — **Полишинель**, в Англии — **Панч**. В России, конечно же, **Петрушка**. Вся эта проказливая компания и есть театральные родственники шалуна Буратино.

Для кукольных театров сочиняли пьесы лучшие писатели мира Т. Гофман, Ж. Санд, А. Франс, М. Метерлинк, Б. Шоу и многие другие.

Джонатан Свифт, гениальный писатель-сатирик, выдумавший Гулливера, не погнушался и сочинил «Оду Панчу».

Чем сильнее человечество влюблялось в кукольный театр, тем больше изобретало для него новых кукол. Есть куклы **объемные** и **плоские** — ими управляют **актеры-кукловоды**; есть **марионетки** — куклы на нитках; есть **куклы верховые (перчаточные)**; **тростевые**,

Тростевые куклы

механические и теневые. Иногда в театре кукол действующим лицом становится предмет — шарик, палочка, кубик и другие фигуры. Они изображают живое существо, и его тоже приводят в действие актеры-кукловоды.

Есть в кукольном театре кукла, которая пришла к нам с далекого индонезийского острова Ява. Ох, и долго же она добиралась до Европы! Эту куклу в Индонезии использовали в кукольных представлениях еще в XI—XII веках! Сделана она из дерева, и «живые» у нее только руки и голова.

Руки гостьи с острова Ява тоже сделаны из дерева, а также из проволоки: вот почему они сгибаются во всех сочленениях. Руки куклы с ее плечами соединяются ремешками.

А как же эти руки двигаются? С помощью тростей. Поэтому эта кукла и называется **тростевой.** Трости находятся или вне

корпуса куклы (либо открыто, либо замаскированно), или внутри нее. Голова тростевой куклы двигается тоже с помощью трости: она называется гапит... И конечно же, нетрудно догадаться, что куклой управляет актер-кукловод. Высота тростевой куклы обычно не превышает 60–80 см. Поскольку ее «живые» руки могут прекрасно жестикулировать, тростевую куклу чаще всего используют в героических и романтических пьесах.

В нашей стране тростевые куклы впервые появились в 1918 году. **Нина Яковлевна Симонович-Ефимова** (1877–1948) и ее муж **Иван Семенович Ефимов** (1878–1959) сочинили спектакль «Басни Крылова», где играли как раз тростевые куклы.

Ефимовы славны тем, что они создали **первый советский кукольный театр.** Сами работали в нем и режиссерами, и актерами, и художниками. Нина Яковлевна и Иван Семенович ставили в своем кукольном театре произведения писателей-классиков: басни И.А. Крылова, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.Н. Толстого, трагедию В. Шекспира «Макбет». Ефимовы любили ставить и русские народные сказки.

АЙ ДА ПЕТРУШКА!

...Мальчишки и девчонки веселой стайкой неслись в один из дворов. Прохожие с удивлением смотрели на их возбужденные, радос-

тные лица. «Куда, озорники, понеслися? — поинтересовалась какая-то кухарка. — Пожар где? Или ярмарку открыли?». «**Петрушка** приехал!» — на ходу бросил один мальчишка...

В глубине двора на веревке, натянутой на две палки, болталась простыня, а над ней плясал и пел потешный человечек в колпачке и красной рубашонке. Голос человечка звучал уверенно и звонко. Плясун так ловко шутил, что детвора умирала от смеха...

Это обычная городская картинка конца XIX — начала XX века. Сейчас же Петрушку можно увидеть только в стенах кукольного театра или тогда, когда артисты этого театра выезжают на гастроли.

Петрушка и многие другие куклы — **перчаточные (верховые)**. Их надевают на руку. Головы этих кукол — крупные, вырезанные из дерева либо сделанные из тряпок, картона. Надеваются эти головы на указательный палец.

Есть и **тростевые верховые** куклы. Верховая кукла во время спектакля всегда находится над ширмой. За ней скрыт от зрителей актер, управляющий такой куклой. А название свое верховая кукла получила от русских народных кукольников.

С XVI века верховые куклы путешествуют по странам Европы. А уж в наши времена они завоевали весь мир.

Кто же придумал задорного, неунывающего Петрушку? Есть предположение, что пра-

Пульчинелла, Панч, Петрушка, Видушака

родителем и итальянского **Пульчинеллы**, и английского **Панча**, и русского **Петрушки** был крючконосый, горбатый и большеголовый шут-озорник, острослов **Видушака**. Это самый популярный, самый любимый герой кукольного театра Индии.

МАРИОНЕТКИ

Мы уже говорили о том, что в средние века кукольные представления устраивались и в церквах, и в монастырях. Куклы разыгрывали перед зрителями сюжеты из Евангелия.

Главным персонажем этих представлений была Дева Мария — мать Иисуса Христа. От французского названия маленьких фигурок,

изображавших Деву Марию, и произошло слово **«марионетка»**.

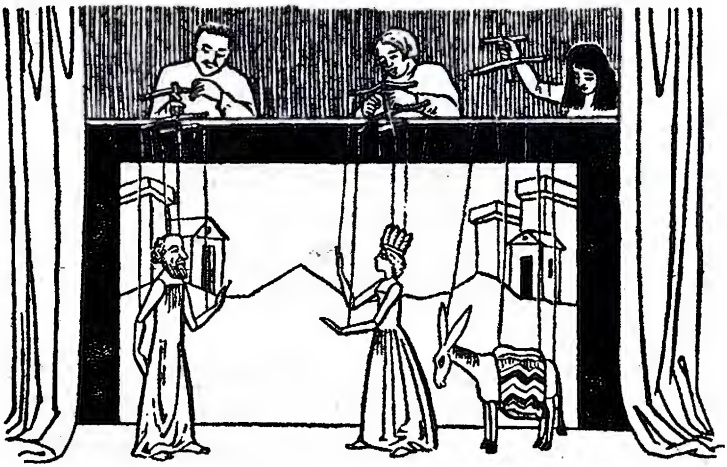
Куклы-марионетки люди придумали давным-давно. Их знали и любили древние народы Азии, Египта, Древней Греции и Рима.

Из чего только не делали марионеток! И из терракоты — глины красного цвета, и из дерева и слоновой кости, из папье-маше и лака. В Древней Греции и Риме их отливали из серебра. А в странах Средней Азии марионеток мастерили из кожи.

Сегодня марионеток делают в основном из папье-маше, дерева и других материалов.

Если верховые куклы управляются кукловодами снизу, то марионетки — сверху, с помощью нитей или специального металлического прута — невропаста.

В профессиональном кукольном театре марионетками управляют только с помощью



нитей — их может быть более 20. Представляете, сколько надо иметь мастерства, сноровки, какую надо иметь реакцию, чтобы все нити работали и чтобы кукла начала двигаться!

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В ЯЩИКЕ

Как часто мама, придя с работы и увидев, как ты и твои друзья играете дома, восклицает: «Какой тут у вас **вертеп**!» Мама хочет подчеркнуть, что в квартире царит неразбериха, все стоит вверх дном.

Но что же такое вертеп на самом деле?

...Крупный январский снег валит на землю. Он несет с собой таинство великого счастья. Скоро Рождество!.. Семьи дружно пойдут в храмы, отстоят праздничные службы, потом вернутся домой и усядутся за щедро накрытые столы; и взрослые, и дети получат подарки. В домах, на улицах, площадях, учреждениях все-все будут поздравлять друг друга с рождением Иисуса Христа...

В европейских странах с конца XV– начала XVII века на Рождество было принято устраивать вертеп (славянское слово «пещера») — кукольное изображение пещеры, в которой родился младенец Иисус. Это действо воспринималось людьми вполне серьезно, трогательно. Но наряду с торжественным верте-

пом на святки, которые бывают сразу после Рождества, наши предки устраивали шутовской вертеп.

Скоморохи-**вертепщики** ходили на святки по деревням и городам со своими кукольными театрами-вертепами; народ бежал к ним с пребольшим удовольствием.

Вертепщики давали представления в ящике, который имел два яруса, или два этажа. В верхнем ярусе разыгрывались евангельские сцены, связанные с рождением Христа, поклонением пастухов чудо-младенцу, с приходом волхвов в святую пещеру и злодеем-царем Иродом. В нижнем ярусе шли шутовские интермедии — комические сценки на бытовые и комедийные темы, разыгрываемые между действиями пьесы.

Кто только не обитал в нижнем ярусе кочевого вертепа! В России это были солдаты, купцы, священники, Петрушка, гусары. Итальянские персонажи карнавальной **«комедии масок»** тоже стали любимыми персонажами вертепа.

...Так что мама вполне права, восклицая: «Какой вертеп!», увидев в доме беспорядок. В настоящем старинном вертепе тоже царили веселье, кавардак, забавная неразбериха.

КУКОЛЬНЫЙ ПАПА РОССИИ

...Жил-был на свете веселый, остроумный человек, который беззаветно любил искусство. Сначала он учился на живописном и графическом факультетах Вхутемаса (Высших художественно-технических мастерских) — учебном заведении, которое существовало в Москве в 1920–1926 годах. Затем стал артистом Музыкальной студии МХАТа. Он не играл серьезные роли, а только такие, над которыми можно было посмеяться.

Наш герой чудесным образом ладил с детворой. Если он приходил в гости, а там грустил печальный ребенок, то через несколько минут и малый, и большой становились друзьями. Малыш смеялся: «Дядя — волшебник! Такую историю рассказал, и даже разговаривал со мной, как волк, лиса и сторожевая собака!» А глаза гостя при виде повеселевшего ребенка радостно сияли.

Все время этот человек был в творческом поиске. Сердце подсказывало ему: настоящее призвание его не обычная сцена, а... В 1920 году он взял да и стал выступать в концертах с театральными куклами.

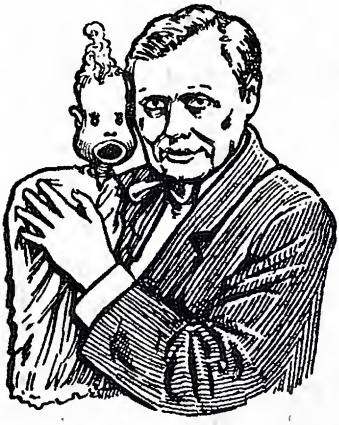
Звали этого человека **Сергей Владимирович Образцов** (1901–1992).

Куклы и кукольный театр стали судьбой Образцова. Более шестидесяти лет он не расставался с ними. И не просто ставил спектакли как режиссер, и не только самозабвен-

но работал за ширмой как актер, а делал всё для того, чтобы куклы и дети жили еще лучше, еще веселее.

Сергей Владимирович долго добивался, чтобы в Москве построили чудесный дом, и его построили — **Центральный театр кукол.**

Кстати, чудеса, которые поражают воображение и маленьких, и взрослых зрителей, начинаются не в зале, на спектакле, а прямо с театрального порога. Над входом в Центральный театр кукол висят волшебные часы — сказочный дом. Каждый час окна и двери дома раскрываются, и толпа любопытных людей видит разных зверей: они кланяются, машут лапами, что-то говорят, поют.



С. В. Образцов

В фойе театра — небывалый музей. За стеклами витрин — кукольная история: десятки, сотни кукол, игравших в спектаклях образцовского детища.

Сами же спектакли — радостные, остроумные шедевры. Лучшими из лучших считаются следующие: для детей — «Каштанка», «По щучьему велению», «Маугли», «Мистер Твистер», «В гостях у Чуковского»; для взрослых — «Ночь перед Рождеством», «Боже-

ственная комедия», «Король-олень», «И-го-го», «Необыкновенный концерт» и многие другие.

Спектакль «Необыкновенный концерт», созданный в 1946 году, стал визитной карточкой Центрального театра кукол. Когда театр отправляется на гастроли, персонажи «Необыкновенного концерта» обязательно говорят на языке той страны, куда театр приехал. Представляете, как это трудно? Свободно говорить по-японски, по-испански, по-венгерски... Но актеры образцовского театра делают невозможное: раз зритель в зале хохочет, значит, «Необыкновенный концерт» должен радовать всё новых и новых людей, и тексты ролей на нужном языке необходимо выучить в срок.

Сергей Владимирович Образцов славен не только тем, что был первым кукольным папой России, добрым человеком и шутником. Он славен еще и тем, что помог актерам кукольного театра почувствовать себя творцами сцены, а не простыми кукловодами. Из Центрального театра кукол вышло столько талантливых учеников Сергея Владимировича, что можно смело говорить: Образцов создал свою кукольную школу.

...Дети — самые чуткие люди на земле. Они были совершенно правы, когда утверждали, что Образцов — волшебник.

Однажды дети решили дать Сергею Владимировичу Орден улыбки. Но перед самым

вручением этой величайшей из наград необходимо было выполнить единственное условие: выпить стакан лимонного сока и не поморщиться.

Образцов выполнил условие играючи. Разве обычный человек может справиться с этим невыполнимым заданием? Только настоящий волшебник!

СПЕКТАКЛЬ ИГРАЮТ ТЕНИ

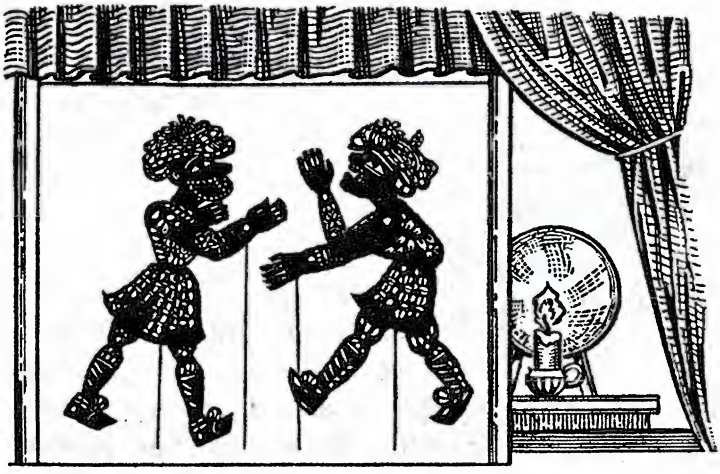
Давным-давно в жарких странах Азии и Ближнего Востока придумали диковину, которая удивляла и старых, и малых, и людей своих, и гостей заморских. Кто видел эту диковину, тот восхищался да ахал.

Речь идет о **теневом театре**, где спектакли играют не куклы, а их тени.

Одним из первых истоков этого удивительного театра стал индонезийский театр **ваянг**. Куклами там управляет один человек — его называют **даланг**.

Даланг делает сразу два важных дела: под мелодии оркестра он рассказывает о том, что происходит в спектакле, и передвигает деревянные и кожаные фигурки. Они-то и отбрасывают на специальный экран цветные тени.

Такой кукольный театр в Индонезии и в старину, и сейчас называют **ваянг-кулит** (теневой театр кожаных плоскостных фигур).



Побывать на спектакле теневого театра — значит увидеть незабываемое зрелище и ощутить загадочные ощущения. Это почти одно и то же, как если бы хор рыб исполнил лирическую песню.

ИГРАЕМ «КАПУСТНИК»!

«ДАВАЙТЕ СЫГРАЮ ТЕТКИН СОННИК!»

Замечательного комедийного актера Константина Александровича Варламова можно было легко убедить, что нынче авторы не пишут первых ролей для комиков. И... Варламов соглашался играть всяческую дрянь.

Константин Александрович всерьез утверждал: можно сыграть всё что угодно. «Ну-ка, —

оптимистично говорил он, — где поваренная книга? Прочитаю вам способ приготовления кулебяки с рисом и мясом или куриной печенки в винном отваре. Хотите, это будет этакая лекция, словно не о еде речь, а лекция об отвлеченно-научном. А я сыграю ученого мужа, профессора... Или могу с помощью поваренной книги изобразить вам католического монаха-обжору, чревоугодника, или — наоборот — брюзгу, который мучается постоянно желудком... А то найдите-ка отрывной календарь или теткин сонник. Прочитаю за милую душу!.. Играть можно все, была бы охота».

НОС ЗАБОЛЕЛ

В «Мнимом больном» Мольера Константин Сергеевич Станиславский играл Аргана.

Как-то на одном спектакле у него отклеился нос. Константин Сергеевич прямо на глазах у публики начал прикреплять его, посматривая в зеркало. И приговаривал: «Вот беда, вот и нос заболел. Это, наверное, что-то нервное».

КАКОВЫ ВПЕЧАТЛЕНИЯ?

Жили на свете два композитора, которые все время творчески соревновались: Джакомо Мейербер и Рихард Вагнер.

Однажды Вагнер пригласил Мейербера на премьеру своей оперы «Тангейзер» в парижский «Гранд-Опера».

«Что скажете, маэстро?» — спросил Вагнер Мейербера после спектакля. Вместо ответа Мейербер кивнул на спящего в зале зрителя: «Смотрите сами».

Вскоре ситуация поменялась: была поставлена новая опера Мейербера, и он пригласил на нее Вагнера.

«Каковы впечатления?» — спросил на этот раз Мейербер. И... Вагнер с торжеством указал на спящего зрителя.

«А, этот? — как ни в чем не бывало переспросил Мейербер. — Я не хотел вас расстраивать, маэстро, но этот человек спит еще с того вечера, когда шел ваш «Тангейзер».

КАК ТО́СКА ПРЕВРАТИЛАСЬ В ЖАННУ ДМИТРИЕВНУ

Осенью 1924 года ленинградский Малый оперный театр охватил революционный дух. Там начали переделывать оперные либретто в духе времени. Из «Тоски» Пуччини — гени-

ального произведения — сфабриковали оперу под названием «В борьбе за коммуну». Действие этого нового «произведения искусства» перенесли из Италии во Францию, а Флорию Тоску превратили в коммунарку — русскую революционерку Жанну Дмитриевну.

Состоялась премьера, а вскоре, 29 ноября 1924 года, в Брюсселе умер композитор Джакомо Пуччини. Театральные шутники заметили: «Пуччини не смог вынести надругательств над своей «Тоской».

НАХОДЧИВЫЙ ГОНЕЦ

В Академическом театре драмы имени А.С. Пушкина шел «Великий государь» — пьеса В. А. Соловьева.

По ходу действия этой пьесы на сцену выбегал гонец со свитком в руках. «Читай!» — велел грозный самодержец. Артист, игравший гонца, развернул свиток и... с ужасом обнаружил, что текста нет.

Но гонец оказался находчивым. «Великий государь, я грамоте не обучен», — заявил он.

«ДЛЯ СОБИНОВА НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»

Артисты умеют дурачиться, как дети. Даже великие артисты.

Однажды в 1931 году в Центральном Доме работников искусств состоялась встреча с прославленными актерами. Два народных артиста — Иван Михайлович Москвин и Михаил Михайлович Климов — создали шуточный хор. Он исполнял старинные солдатские песни.

Сам хор составили звезды театра, известные на всю Россию: Л. Собинов, братья Адельгейм, С. Михоэлс, М. Садовский, Л. Леонидов, В. Качалов, И. Берсенев. Пели они одновременно так серьезно и комически, что со смеху покатывался весь зал.

Во время исполнения одной из песен Москвин внезапно остановил хор, показал палочкой в сторону Собинова — чудо-тенора, певца с мировым именем — и строго сказал: «Фальшивишь, братец, ой как фальшивишь! И где у тебя, братец, слух? Как твоё фамилиё, дружочек?» — «Собинов!» — «Ну, для Собинова ничего особенного», — философски заметил Москвин и принялся дирижировать снова.

СМЕРТЬ ОТ САПОГА

Это произошло в одном из провинциальных русских театров. На одном из представлений «Евгения Онегина» пистолет Онегина

не выстрелил — Ленский остался стоять жив и невредим.

Но Онегин не растерялся и ударил противника ногой. «Какое коварство! Я все понял! Сапог отравлен!» — вскричал «понятливый» Ленский, упал и «умер».

МЕСТЬ РАБОЧИХ

Одна провинциальная примадонна, отъявленная скандалистка, на репетиции оперы «Тоска» Пуччини разозлила рабочих сцены. «Отомстим злой бабе», — решили они.

...Идет финал оперы. Героиня, роль которой исполняет скандалистка-примадонна, бросается со стены замка.

Обычно для этой цели за кулисами подкладывали мягкие маты: на них-то и приземлялась актриса. Но на этот раз рабочие вместо матов установили батут...

Изумлению публики не было предела: Флория Тоска, вместо того чтобы разбиться о камни, некоторое время «порхала» в воздухе.

СЧЕТ БУТАФОРА

В одном провинциальном городе бутафор местного театра после спектакля подал счет антрепренеру. «За прокат живого ребенка для похищения — 75 коп., детская присыпка для молнии и железный лист для грома — 60 коп., четыре берданки для индейцев — 2 р., прокат белой жилетки для миллионера — 40 коп.,

кислые щи вместо шампанского — 4 коп. и статисту Федорову за изображение собачьего лая и ветра с дождем — 50 коп. Итого за всю иллюзию — 3р. 20 к.».

ТРЕБОВАНИЕ ПРИМАДОННЫ

Одна провинциальная примадонна потребовала у режиссера, чтобы он поручил ей главную роль Хижины в пьесе «Хижина дяди Тома». «Ах, ведь не случайно имя этой героини оказалось в названии пьесы... Вот роль дяди Тома я не осилю, так как являюсь представительницей прекрасного пола», — заявила она.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДЕТАЛЬ

В Одессе в оперетте «Прекрасная Елена» роль Ахилла играл артист Терский — крупный, видный мужчина. Он хотел блеснуть в своей роли и попросил одного приятеля, чтобы тот, бывавший в Париже, подсказал какую-нибудь «французскую деталь». «Тогда мое исполнение запомнят надолго», — поведал о своем заветном желании Терский.

«Послушай, я видел, как в Париже один актер играл Ахилла, — сказал приятель. — Он стремительно выбегал на сцену, делал салют мечом, ставил левую ногу на суфлерскую будку и пел куплет».

Терский решил повторить этот ход.

Перед спектаклем Терский надел новые сандалии, а они оказались на скользкой кожаной подошве, и когда объявили его выход, пулей вылетел на сцену. Как только он занес левую ногу над будкой суфлера, то поскользнулся и упал во весь свой рост на спину. Будка суфлера полетела в оркестр прямо на капельмейстера, который закричал: «Зачем мне это?!»

Правой ногой Терский ударил суфлера. Тот выронил книгу и спрятался под сцену, а сам Терский, лежа на спине, мужественно пропел свой куплет.

...С той поры вся Одесса оборачивалась в сторону Терского, встретив его на улице. «Вот видишь, благодаря «французской детали» ты запомнился зрителям», — всякий раз замечал приятель артиста, если оказывался рядом.

ДЕБЮТ РАБОЧЕГО

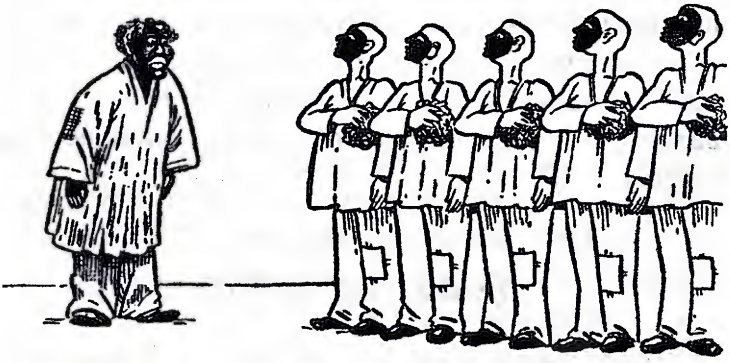
Во МХАТе шел «Юлий Цезарь» Шекспира. По ходу спектакля статист должен был вынести свиток и отдать его К.С. Станиславскому, который играл роль Брута. Но... статист куда-то запропастился.

Тогда В.И. Немирович-Данченко велел срочно переодеть рабочего сцены и выпустить вместо статиста.

Рабочий вышел на сцену со свитком и громким голосом обратился к Станиславскому: «Вот, Константин Сергеевич, вам тут Владимир Иванович передать чегой-то велели».

«ЗДРАВИЯ ЖЕЛАЕМ!»

За час до начала спектакля «Хижина дяди Тома» в театр привели нескольких солдат — изображать негров. Усадили их на пол, объяснили, что, когда появится дядя Том, они должны встать, поклониться и сказать: «Здравствуйте, дядя Том!»



Спектакль начался. В передних рядах партера — военные чины города со своими разряженными женами. «Негры», вымазанные сажей, в черных вязаных париках, сидели на сцене и ели глазами свое начальство. Вошел дядя Том. «Негры» дружно вскочили, вытя-

нулись во фрунт, ловко скинули, как фуражки, парики, прижали их к груди и разом гаркнули: «Здравия желаем, дядя Том!»

АВТОГРАФ ШАЛЯПИНА

Знаменитый артист Михаил Иванович Жаров в молодости служил статистом в Опере Зимина. Однажды с замиранием сердца Жаров из-за кулис следил за игрой Шаляпина, исполнявшего Мефистофеля в «Фаусте».

Шаляпин-Мефистофель пытался увернуться от крестного знамения, корчился в муках. А хор наступал: «Изыди, сатана! Вот крест святой! Он нас спасет от зла».

Шаляпин, устремив глаза в сторону Жарова, передавал мимикой все оттенки своей ненависти к кресту, при этом вытягивался, разгибался — играл потрясающе.

Наконец, финал спектакля. Шквал аплодисментов. Зал — в экстазе. Жаров орет от восторга. И вдруг кто-то сильно хватает его за плечо. Оказалось, разъяренный помощник режиссера. «Что это ты, черт кудлатый, Федору Ивановичу рожи корчишь?!» — в бешенстве орал он на ухо молодому статисту.

Выяснилось, что, сопереживая игре Шаляпина, Жаров непроизвольно повторял его мимику.

Жарова поволокли на суд к Шаляпину. «Федор Иванович, я не виноват, — с чувством сказал Жаров. — Дайте автограф на память».

В конце концов осталась у молодого Жарова фотография с надписью: «Мише Жарову, который — я верю — не строил мне рож! Ф. Шаляпин».

ВАФЛИ ОТ ВЫХОДЦЕВА

В старые времена был актер Н. Выходцев, который всегда «отмачивал» какой-нибудь фокус во время спектакля. Тексты перевирал даже в самых известных драмах. Конечно, публика умирала от смеха.

Однажды он играл волхва в «Смерти Иоанна Грозного» А.Н. Толстого. Суфлер

подсказал: «В Рафлях и в Зодее три дня читали...» Выходцев, на мгновение задумавшись, выдал на публику: «И вафли у злодеев мы едали».

«БЫЛ БЫ СУФЛЕР НА МЕСТЕ...»

В Кисловодске давали «Бориса Годунова». Пели Шаляпин, Собинов, другие известнейшие певцы. Перед спектаклем все были в прекрасном настроении. Мрачен был только антрепренер Любимов.

За кулисами все подбадривали Любимова: «Да что это с вами? Спектакль пройдет великолепно! После будем пить шампанское!»

Наконец занавес упал, и Любимов облегченно вздохнул. «Знаете, какая партитура была у суфлера? — разразился монологом антрепренер, обращаясь к первому попавшемуся собеседнику.

— Ну? Не знаете? Так я вам скажу! «Аида»! У меня-то была только одна партитура «Бориса Годунова» — так я отдал ее дирижеру. Но артист же не может жить без суфлера!

Так я позвал суфлера, вручил ему «Аиду» и говорю: «Делай вид, что у тебя «Борис Годунов». Ну! Что, Шаляпин не знает партии? Ерунда. Был бы только суфлер на месте. Ох, слава Богу, обошлось».

МУЗЫКУ ПОДБЕРЕМ САМИ

В Петербурге впервые с невероятным успехом прошла оперетта Оффенбаха »Прекрасная Елена». Антрепренеры из провинции сразу поняли: вот то произведение, на которое народ валом повалит и в провинциальные театры.

Один из этих догадливых антрепренеров прислал в столичную библиотеку запрос относительно стоимости оркестровки, партитуры и либретто оффенбаховской оперетты.

Из библиотеки пришел ответ, что оркестровка и партитура стоят 300 рублей, а либретто 50 копеек. Тогда антрепренер телеграфировал: «Высылайте либретто, музыку подберем сами».

ПРО КОРОБКУ, КУПЦА И РЕЖИССЕРА ЯБЛОЧКИНА

Один богатый купец выстроил театр. Затем пригласил известного режиссера Александра Александровича Яблочкина, который, осмотрев помещение, заявил: «Дорогой мой! Это не театр, а коробка». «Помилуйте, — опешил купец, — не коробка, а настоящий театр, из первоклассного теса». «Но резонанса почему нет?» — спросил Яблочкин. «Чего-чего нет?» — «Резонанса».

Тут купец затопал ногами, замахал руками и закричал: «Ах, черти! Ах, канальи! Яшка! Яшка! Почему резонанса нет?! Завтра же чтоб из Парижа выписал!»

ЗАМЕЧАНИЕ ПАРТЕРА

В середине XIX века в казанском оперном театре служила примадонна К. на контральтовых партиях. Она была очень полной.

Однажды на масленице давали оперу «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), и публика по случаю праздника была веселая. К. исполняла партию Вани.

Когда она пропела: «Бедный конь в поле пал...», из партера отчетливо донеслось следующее замечание: «Еще бы, когда на нем прокатилась такая туша!»

КАК ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НА БАЛЕТЕ БЫЛ

Знаменитый режиссер Владимир Иванович Немирович-Данченко был в Большом театре на балете Бориса Владимировича Асафьева «Пламя Парижа».

Рядом с Немировичем-Данченко сидел пожилой человек, восторженно воспринимавший всё, что происходило на сцене. Един-

ственно, на что он сетовал: «Оперный театр, а почему-то не поют».

Владимир Иванович терпеливо объяснил ему, что балет — особый жанр, балет — это танцы. В это время хор запел «Марсельезу».

Пожилой человек расстроенно взглянул в лицо Немировичу-Данченко, укоризненно покачал головой и произнес: «А ты, видать, вроде меня — первый раз в театре-то».

АРЕСТ ЗА ПОЦЕЛУЙ

Гениальный балетмейстер Мариус Петипа в молодости танцевал в Мадриде. В те времена в Испании на сцене было запрещено целоваться, даже если этого требовала пьеса.

Петипа забыл об этом табу и в конце танца поцеловал партнершу. Публика ошалела от восторга, но явился полицейский комиссар и сделал артисту внушение.

Петипа вызвали на «бис». Он начал танцевать и так увлекся, что снова поцеловал танцовщицу... Прямо со сцены Мариус Петипа попал в тюрьму, тут уж его арестовали не мешкая.

К радости публики, в дело вмешался директор театра, который попросил отпустить из-под стражи пылкого артиста. Петипа оказался на свободе.

Вскоре сама королева Испании лично отменила запрещение целоваться на сцене. Близкие ко двору люди говорили: «Поцелуи Петипа сыграли здесь свою роль!»

ПОЖАРНЫЙ И ЛЕБЕДИ

В Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова шло «Лебединое озеро».

В тот день, о котором пойдет речь, на работу приняли нового пожарного. Он был человеком восторженным, «театральным». В

антракте вышел на сцену и с детским восторгом начал рассматривать декорации, нежно поглаживая их. Он был абсолютно счастлив, что теперь причастен к волшебству Театра.

Антракт закончился, дали занавес, пожарный остался на сцене один на один со зрительным залом, на фоне лебединного озера. По озеру проплывали лебеди. Тогда и пожарный-театрал не растерялся: он сделал несколько «плавательных» движений и благополучно добрался до кулис.

ДОЧЬ И СЫН

В 1925 году молодой воронежский актер Борис Александров уехал на гастроли в провинцию, а в Воронеже оставил жену, которая вот-вот должна была родить.

В один прекрасный день Александров получил телеграмму с долгожданным сообщением. Причем телеграфистки писали в то время телеграммы от руки. Текст гласил: «Поздравляю у тебя родилась дочь и сын». Молодой актер чуть не упал в обморок: ведь доктора говорили, что его жена беременна одним ребенком.

Когда Борис Александров наконец-то попал в Воронеж, он воочию убедился, что у него родилась дочь Нина. «И сын» в телеграмме приписали шутники-актеры.

ЗА ЧТО В ОТВЕТЕ НИКОЛАЙ I?

Известнейший актер и режиссер Олег Николаевич Ефремов в пьесе «Декабристы» театра «Современник» играл Николая I.

По ходу спектакля он должен был произнести фразу: «Я в ответе за всё и за всех», но оговорился и сказал: «Я в ответе за всё и за свет».

Партнер Ефремова по сцене, острослов Евгений Александрович Евстигнеев тут же подсказал: «Ну, уж тогда и за газ, и за воду, Ваше Величество».

В НОВОГОДНИЕ КАНИКУЛЫ

Не секрет, что в нынешнее время, в конце XX века, актерам живется туго. Поэтому они стараются подработать где только можно. В зимние каникулы во всех городах России идут новогодние утренники, за участие в которых артистам неплохо платят.

Один артист Московского театра юного зрителя в течение недели был ежедневно задействован в нескольких утренниках, играя пса Барбоса, а по вечерам был занят в текущих спектаклях театра.

Однажды, после четырех новогодних утренников, актер явился в театр, загримировался, облачился в сюртук и ждал, чтобы выйти в роли одного из чиновников в пьесе «Свои люди — сочтемся» А.Н. Островского. И... задремал. Его разбудил призыв помощника режиссера: «Ваш выход!»

Артист вскочил, спросонья выбежал на сцену, согнул руки на груди, как лапки, и сказал: «Гав-гав».

ДЕД МОРОЗ И ХУЛИГАНЫ

Один актер Московского театра юного зрителя играл Деда Мороза в новогодних утренниках. Иногда на дню — до трех раз.

Однажды, исполнив роль доброго Деда Мороза на третьем утреннике, актер взглянул на часы и ахнул: он опаздывал на спектакль в театр. А дети облепили его, просили поговорить с ними, дать подарки, наперебой рассказывали стихи и пели песни.

Дед Мороз попытался с шутками-прибаутками скрыться от своих поклонников. Но не тут-то было! Дети ни за что не хотели отпускать доброго старика. И тут артист гаркнул: «А ну прочь, хулиганы!» Дети оторопели. А наш актер и был таков...

РОЗЫ ОТ ПАРАДЖАНОВА

Как-то знаменитая актриса московского Театра на Таганке Алла Сергеевна Демидова гостила в Тбилиси. В один из вечеров она пошла на спектакль театра имени Руставели «Ричард III».

Рядом с ней в зале сидел англичанин и то и дело фотографировал сцены из спектакля. У Демидовой испортилось настроение: она совершенно не могла сосредоточиться и жалела актеров. Она-то уж наверняка знала, как

любой звук из зрительного зала мешает исполнителям...

В это время мимо театра шел удивительный человек, кинорежиссер, фокусник жизни Сергей Параджанов. Он остановился покурить у служебного входа в театр, и ему сказали, что в зале сидит Алла Демидова, а рядом — англичанин, безостановочно щелкающий затвором фотоаппарата...

Параджанов был чутким человеком. Он понял, что прекрасной актрисе надо поднять настроение, и тут же остановил какого-то мальчишку, сунул ему три рубля и сказал: «Вон с той соседней клумбы все розы. Быстро».

В антракте эти свежайшие розы подарили Демидовой. И Алла Сергеевна впервые за тот вечер улыбнулась.

АКТЕРСКИЙ ЛЯП

Один провинциальный актер в драме из боярской жизни вместо: «Князь на одре болезни, он говорить и видеть вас желает», вдруг ляпнул: «Князь на ведре сидит и говорит, что с вами пить желает».

КАК НАДО ЛЮБИТЬ ТЕАТР

...Когда Ане Павловой, дочке прачки и солдата, исполнилось шесть лет, она попала в театр. Конечно же, первый спектакль, который подарила ей судьба, был балетный. Назывался он «Спящая красавица».

В зрительном зале Аня Павлова с первых же музыкальных аккордов сидела ни жива ни мертва. Аня Павлова была заворожена. Аня Павлова была околдована. Особенно ее ослепила сцена, когда красавица Аврора, проснувшись от вечного сна, появляется на сцене в ярко-розовом одеянии, будто летняя румяная заря... Девочка решила, что серая петербургская жизнь кончилась и теперь она вечно будет жить в сказке.

Когда занавес упал и театр опустел, Аня Павлова медленными шагами отправилась домой. Она шла и шептала: «Я буду как принцесса Аврора... Обязательно буду...» В тот день Аня Павлова ПОЛЮБИЛА театр.

Стоит ли напоминать, что из очарованной девочки выросла великая танцовщица Анна Павлова, которую мир будет помнить столько, сколько сам будет существовать.

А как верно, преданно, любовно относился к театру удивительный человек, удивительный актер, редкий талант-самородок **Александр Алексеевич Остужев** (1874–1953).

Когда Остужев был широко известен, когда любой его шаг, вздох, чих были на виду у зрителей, поклонников, внезапно

подкралась беда: Александр Алексеевич начал глохнуть.

Но потеря слуха для актера — это «прощай, сцена». Актер должен слышать реплики других актеров, музыку, шепот суфлера, подсказки режиссера из-за кулис, вздохи и слезы зала. Аплодисменты, в конце концов...

И все это отодвинула от Остужева глухота. И что, он покинул сцену? Сделался затворником? Ни в коем случае! Александр Алексеевич начал бороться за то, чтобы остаться работать в театре. Принялся учиться читать по губам. По многу раз на дню репетировал свои реплики и монологи, выучил наизусть десятки пьес, потому что должен был знать назубок все роли, чтобы вовремя вступать в той или иной сцене.

У Остужева развилось идеальное чувство времени, ритма, паузы. В 1935 году он с таким блеском, уже совершенно глухой, сыграл роль Отелло в одноименной трагедии Шекспира, что зал стонал и плакал... А вообще глухим Остужев провел на сцене около 40 лет.

Почему такое чудо могло случиться? Потому что Александр Алексеевич любил театр. Любил как воздух, солнце. Любил как жизнь.

Эта книга написана для того, чтобы именно ты, дорогой друг, полюбил театральный спектакль, эстрадный концерт, кукольную постановку, цирковое представление. Полюбил бы и захотел как можно чаще бывать в волшебном зрительном зале.

А

Аберт Эдуард Борисович 330
агитбригада 162
агитпароход 162
агитпоезд 162
агоны 120
Академия танца 261
акробат 132, 298
акробатика 312
— вольтижная 314
— комическая 314
— конная 314
— плечевая 313
— прыжковая 313
— силовая 313
акт 175
актер 40, 55, 63, 77, 81, 87
аллегро сонатное 220
альт 229
амплуа (род ролей) 81
— бас-буфф 85
— героиня 83
— героический тенор 85
— герой 83
— грандам 83
— инженю 83
— каскадная певица 85

— комик 83
— комик-буфф 85
— комик-простак 86
— комическая старуха 83
— любовник 83
— петимер 86
— простак 83
— резонер 83
— субретка 83
— травести 83, 85
— фат 83
амфитеатр 17
Андерсен Г. Х. 383
Андреев П. З. 114
Андроников И. Л. 363
ансамбль согласия 227
ансамбль-сцена 227
ансамбль сценический 144
антраша 283, 286
антре 281
антракт 89, 175
антрепренер 94, 101
аншлаг 91
аплодисменты 92
апломб 269
Аристофан 57, 177, 199
Армстронг Луи 376
«Артистический кружок» 207
арьерсцена 27
Асенкова В. Н. 197
Астлей Ф. 298
атлет 314

атлетика 315
ауто 124
афиша 94

Б

Бакст Л. С. 33, 75
балаганные зрелища 351
Балакирев М. А. 236
балет 251, 267
— комедия-балет 282
— опера-балет 282
балерина 274
балетоман 272, 279
Балиев Н. Ф. 358
балкон 17
бал-маскарад 129
Барди Джованни 212
баритон 222
бас 222
Батти Томас 322
баттут 233
Бах И. С. 232
Бельджойзо Бальтазарини 260
бельэтаж 17
бенефис 97
Бенуа А. Н. 33, 75
бенуар 17
Беранже Пьер 367
Бёрбедж Джеймс Б. 16, 102
Бёрбедж Ричард Б. 102, 186
Берлиоз Гектор 233
Бетховен Людвиг ван 240
Билибин И. Я. 33, 75

бис 21, 93
борец 314
Бородин А. П. 218, 237
брависсимо 93
браво 21, 93
Брунелески Филиппо 31
Булгаков М. А. 418
Буратино 384
буржуазная драма 35
бурлеск 161
бутафор 109
бутафория 10, 35, 41

В

Вагнер Рихард 233
Вальц К. Ф. 157
Вампилов А. В. 173
Варламов К. А. 111
варьете 159
Васнецов В. М. 75
Вахтангов Е. Б. 51
Ваянг (кукольный театр) 396
Ваянг-кулит (теневой театр) 396
вертепщики 392
Вертинский А. Н. 356
«Вечера рассказов» 363
Вигано Сальваторе 263
водевиль 135, 196, 366
вокальные жанры
— ариозо 224
— ария 224
— каватина 224

— песня 224
— речитатив 224
— романс 224
Волков Ф. Г. 47, 129
вращающаяся сцена 26
вращения 270
— пируэты 270
— туры 270
— фуэте 270
Врубель М. А. 38, 75
выворотность 269

Г

Габенек Ф. А. 234
Гагенбек Карл 323
Гайдн Йозеф 232
Галилей Винченцо 213
Гаррик Дэвид 102
Гендель Георг Фридрих 232
Глинка М. И. 216
Глюк Христоф Виллибальд 232
Гоголь Н. В. 49, 193
Голицын В. М. 43, 90
Головин А. Я. 75, 112
Гольдони Карло 145
Гонзаго Пьетро (Петр Федорович) 31
Гораций 10
Горбунов И. Ф. 288
Горький Максим 65, 170, 361
Готье Теофиль 280
Гоцци Карло 145
Гребан Арнуль 130

Грибоедов А. С. 170, 279
Григор Никифор 302
Гризи Карлотта 280
грим 87
гримёр 66, 109
группа приседаний (плие) 270
Гудцов А. К. 319

Д

даланг 396
Даргомыжский А. С. 218
движение синкопированное 254
дебют 99
дебютант 34
действо 391
— массовое 121
— «Пещное» 123
декламация 35, 48
декорация 29, 87
— симультанная 24
Демидова А. С. 79, 172
Демосфен 58, 179
джаз 374
джигитовка 318
диалог 169
диарама 32
Дидло Шарль (Карл) Луи 263
Дидро Дени 200
Дионис (Вакх) 11
дирижер 230
Дмитриевский И. А. 47
Доберваль (Берше) Жан 263

Добужинский М. В. 33
драма 10, 169
— народная 141
драматург 170, 217
драматургия 171
дрессировщик 132, 298, 322
дрессура 321
Дуровы (цирковая семья) 323
дуэт 227
Дягилев С. П. 33, 103, 159, 277

Е

Енгибаров Л. Г. 337
Ермолова М. Н. 84
Ефимов И. С. 387
Ефремов О. Н. 51

Ж

Жемчугова (Ковалева) П. И. 155
Живокини В. И. 107
жонглер 23, 66, 140, 298, 302, 351
жонглер-гистрион 74
жонглирование 327
Журавлев Д. Н. 360

З

Завадский Ю. А. 51
Загоскин М. Н. 199
занавес 36
Захаров М. А. 51
зритель 113

И

Игнатов С. М. 330
игры и обряды 119
иллюзионист 331
имитатор («человек-оркестр») 365
имитация 365
интерлюдия 127, 128
искусство
— актерское 331
— иллюзионное 331
— танца 250
— цирковое 300

К

кабаре 354, 371
Кабуки 14
— онно-Кабуки 14
— вакасю-Кабуки 14
— Кальдерон 13
Кальман Имре 292
капельмейстер 231
Каратыгин В. А. 59
карнавал 127
картина 176
Карузо Энрико 108
кафе-концерты (кабаре) 354
Качалов В. И. 64
квартет 227
квинтет 227
Кин Ч. 35
Кио (цирковая семья) 334, 335

кифаред 231
классицизм 35, 67
клоун 299
— Август 309
— Белый 310
— Рыжий 309
Книппер Карл 103
«Ковент-Гарден» 246
Козловский И. С. 226
Колизей 22
колосники 28
«Комедийный балет королевы» 260
комедия 10, 192
— комедия дель арте 35, 38, 82, 142, 308, 392
— слёзная комедия 196
комик 83, 298
Комиссаржевская В. Ф. 62
контральто 222
концерт 355
— литературный 355
— музыкальный 355
— смешанный 355
— эстрадный 355
конферансье 357
конфликт 170
Копелян Е. З. 33
кордебалет 285
Коровин К. А. 75
костюмер 109
костюм театральный 72, 87
котурны 74
Кох (цирковая семья) 341
круг накладной 26

Крылов И. А. 98, 154, 199
кукловод 385
куклы 381
— верховые (перчаточные) 385, 388
— механические 386
— объемные 385
— плоские 385
— теневые 386
— тростевые 385, 388
кулисное оборудование 25
кулисные машины 25
кулисы 27
куплетист 360
куплеты 366
Кюи Ц. А. 238

Л

Лансере Е. Е. 33
Лаутеншлегер К. 26
Лафонтен (танцовщица) 261
Легар Ференц 292
Лентовский М. В. 157
Леонардо да Винчи 31, 257
Леонтьев Валерий 370
Лесаж Ален Рене 133
либреттист 217
либретто 217
Лист Ференц 234
ложа 17
Лопе де Вега 13, 124
Лурих Георг 314
Люлли Жан Батист 215

манеж 305
манипуляция 331
Мантенья Андреа 31
марионетка 382, 390
маскарад 126
маска 127
маска маскарадная 81, 126
Маяковский В. В. 361, 362
Мейерхольд В. Э. 38, 51, 112
мелодрама 135
меццо-сопрано 222
«мещанская драма» 200
мизансцена 87
Милославский Н. К. 114
мимика 256
мимы 81, 140
Минкус Людвиг 266
миракль 23, 178
мистерия 23, 74, 130, 178
«Могучая кучка» 215, 235
Мольер Ж. Б. 48, 102, 133, 138, 145, 193
Монахов Н. Ф. 34, 75
монолог 177
Монтеверди Клаудио 214
монтюр 71
моралите 23, 132, 133, 178
мореска 127, 281
Москвин И. М. 54
Моцарт В. А. 232
Мусоргский М. П. 216, 236

Н

наездники иберийские (грузинские) 298, 319
Нежданова А. В. 225
Немирович-Данченко В. И. 50, 86
Но (японский театр масок) 30
Новер Ж. Ж. 262

О

Образцов С. В. 393
Обухова Н. А. 211, 225
овация 93
Олдридж Айра 106
опера
— комическая 135
оперетта 288, 290
Орден улыбки 395
Орлов (Леонов) П. И. 320
орхестра 17
освещение сценическое 29
Островский А. Н. 49, 62, 193, 205
Остужев А. А. 419
Оффенбах Жак (Якоб) 290
Охлопков Н. П. 51

П

пабы 353
Павлова А. П. 72, 277
палочка дирижерская 233
панорама 32
пантомима 135, 336
Панч 385, 389
парабсы 177

парад-пролог 305
парик 70
пародия 196
партер 16
партия 85, 222
па 282
— па д'аксьон 282
— па-де-де 282
— па-де-катр 283
— па-де-труа 282
пастораль 202
пачка (юбка) 286
педжент 23
Пери Якопо 214
Пёрселл Генри 215
персонаж 176
песня 369
Петипа Мариус 265, 285
Петрушка 385, 388, 389
Пиаф Эдит 371
пируэт 284
Писистрат 11
«Письма о танце и балетах» 262
«Плеяда» 259
Плучек В. Н. 51
пляска (с переплясом) 283
Поддубный И. М. 316
подмостки 23
Полишинель 385
положения корпуса 270
— арабески 270
— аттитюды 270
Попов А. Д. 54, 84

пратикабль 32
премьера 89, 105
премьер (премьерша) 106
Прокофьев С. С. 218
пролог 178
просцениум 27
прыжки (элевация) 270
пуанты 276, 286
Пугачева А. Б. 370
Пульчинелла 385, 389
Пуньи Цезарь 266
Пушкин А. С. 19, 59, 69, 170, 279
пьеса 175

Р

раёк 20
реализм 67
реквизит 40
реквизитор 41
рампа 28, 39, 86
Расин Жан 48
Рафаэль 31
Рахманинов С. В. 219, 234
режиссер 34, 86
ремарка 178
Рерих Н. К. 33
Римский-Корсаков Н. А. 216, 237
ритм 253
роль 77
— драматическая 78
— выходная 78
— комическая 78
— трагедийная 78

— трагикомическая 78
— эпизодическая 78
романтизм 67
Россини Д. А. 244
Рубинштейн А. Г. 218
«Русские сезоны за границей» 159, 277
рэгтайм 376

С

сад «Эрмитаж» 157
Салле Мари 286
Салтыков-Щедрин М. Е. 278
Сандуновы Е.С. и С. Н. 194, 195
Сатир 180
сатира 126, 133
Сац Н. И. 378
свет 42
сверхзадача 55, 87
сезон 108
Семенова Е. С. 49, 98
Сен-Санс К. 72
Серлио Себастьяно 25, 31
Симонович-Ефимова Н. Я. 387
Синельников Н. Н. 103
система Станиславского 51, 52
скена 17
скоморох 23, 35, 66, 74, 123, 138, 302, 308
слава 63
Смирнов-Сокольский Н. П. 359, 362
Собинов Л. В. 225
сопрано 221
софит 42

Софокл 57
«стальной носок» 267
Станиславский К. С. 7, 50, 62, 84, 87, 182, 197
Стасов В. В. 235
Степанов В.И. 265
Сумароков А. П. 154, 199
суфлёр 110
сцена 19, 22, 28, 176

Т

тавматург 332
такт 254
Тальони Мария 275
танец
— бальный 264
— жанрово-бытовой 273
— классический 269
— классический Востока 255
— народный 251
— обрядовый 251
— фигурный 259
— характерный 273
— хоровод 251
танцовщик 259
театр 14, 17
— Александринский 193
— Афинский 18
— балетный 13
— Большой 247
— бульваров 135
— «Буфф-Паризьен» 288, 290
— «Варьете» 159

— Венский оперный 245
— «Глобус» 16, 102, 184, 185
— «Гранд-Опера» 96, 234, 243
— детский 13, 378
— драматический 13
— зверей 13
— иезуитский 149
— «Колон» 247
— «Комеди Итальен» 145
— «Комеди Франсез» 96, 134
— крепостной 151
— «Кривое зеркало» 161, 199
— кукольный 13, 140, 383
— «Ла-Скала» 245
— «Летучая мышь» 161, 199, 358
— Малый 27
— Мариинский 60, 247
— Мейнингенский 36, 48
— «Метрополитен-Опера» 246
— Московский Художественный 50, 64, 84
— народный 139
— оперный 13
— Останкинский Шереметевский 153
— первый советский кукольный 387
— студенческий 13
— теневой 13, 396
— университетский 135
— Университетский русский 137
— Фантастический «Антей» 158
— школьный 147
— Центральный театр кукол 394
— Юного зрителя 378
театрал 114
теледрама 166
телевизионная театральная постановка 165

тембр 221
темп 253
тенор 85, 222
терует 227
техника речи 181
Товстоногов Г. А. 51
трагедия 10, 142, 182
труппа 100
— драматическая 100
— опереточная 100
— оперная 100
— смешанная 100
— цирковая 100
— эстрадная 100
трюм 28

У

увертюра 220
Уголок имени В.Л. Дурова 324
укротитель 321
Утесов Л. О. 370, 374

Ф

факир 301
фарс 132, 133, 142
феерия 156
Фёйе Р. 264
Феспид 10, 56
«Фиделио» 241
Флорентийская камерата 212
Фокин М. М. 270
фокус 331
фокусник 132, 331
Фонвизин Д. И. 103, 138, 154

Франкони (цирковое семейство) 299
фуэте 283
фьяб 146

Х

характер 169
Хенсло Филип 102
Херасков М. М. 137, 198
Хмелев Н. П. 84
хореограф 264
хореография 264
хормейстер 230
хорнада 175
художественное чтение 360
художник-бутафор 41

Ц

цирк 331
— конный 318
— Олимпийский 300
Цорн А.Я. 264

Ч

Чайковский П. И. 216, 265, 267
чемпионат по борьбе 306
Черкасов Н. К. 61, 69
чревовещатель 368
чтец 360

Ш

Шаляпин Ф. И. 61, 67, 222, 247
шапито 345
Шекспир Уильям 13, 16, 133, 178, 184, 193, 308

Шереметев П.П. 26
шпильман 23, 66, 140, 302, 351
Штраус Иоганн 292
Шульженко К. И. 370
«шумное дирижирование» 233

Щ

Щедрин Р. К. 218
Щукин Б. В. 84

Э

эквилибрист 298, 329, 340
эксцентрика 342
Эпероньер Л. 102
эпизод 176
эпилог 179
Эрве (Ронже) Флоримон 291
эстрада 351, 365
эстрада детская 378
эстрадная музыка 369
эстрадный оркестр 373
Эсхил 18, 57

Ю

юмор 33
Юсупов Н. Б. 31

Я

«язык жестов» 256
явление 176
яма оркестровая 45
ярмарочный театр 132
ярус 17

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С ВЕШАЛКИ...

Театр начинается с вешалки 7
Хлеба и зрелищ! 8
Почему театр называется театром? 14
Как был устроен первый театр? 16
«...Ложи блещут;
партер и кресла, всё кипит...» 19
Вокруг сцены 22
«Господин часовщик,
вы нужны театру...» 29
Театральный «хлам» 34
«...И, взвившись, занавес шумит...» 36
Волшебный свет рампы 39
Чем заведуют в театре
«ходячие энциклопедии»? 40
Из жизни театрального света 42
Самая настоящая яма 45
Был ли Николай Васильевич Гоголь
театральным режиссером? 46
«Вы и есть — моя система!» 52
«Плати деньги, Фриних,
потому что зрители плакали» 55

«Талант — это предрасположение человека к труду» 59
Ливень славы 63
«Я очень хорошо гримируюсь» 65
«Вам к лицу шерсть буйвола!» 69
«Приготовьте мой костюм лебедя...» 72
«Золотой ключик» 77
Утрата петимера 81
«Вот это было зрелище!» 86
Во время антракта 89
«Все билеты проданы» 91
Звук, рожденный зрителями 92
Бис! Браво! 93
Реклама на папирусе 94
Урок «бочкам» 97
Тихо... Рождается новая звезда 99
«Хорошую труппку нынче собрал» 100
«Театр откроется через три недели!» 101
Премьера — быть празднику! 105
Кочевое и оседлое житье-бытье 108
Театральный невидимка 109
Партнер актеров — зритель 113

МОЗАИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ВИДОВ И ЖАНРОВ

«Медвежьи праздники» 119
Праздники-гиганты 121
Кто написал 400 ауто? 124
Как царь Петр маскарады вводил 126

Что создавали «управители игр»
и «мастера чудес» 129
Как Ален Рене Лесаж
поссорился с «Комеди Франсез» 132
Что общего у «Тралябомбы»
с «Аквариумом»? 135
Театр «с голоса» 139
Окна и балконы
для «гордости Италии» 142
«Мы потеряли волчью шкуру!» 147
Почему Прасковья Ковалева
стала Жемчуговой? 151
Пиротехника, механика, электромеханика
и... сердце художника 156
С легкой руки парижского «Варьете» 159
Агитпоезда и агитпароходы 161
На спектакле... в домашних тапочках 164

ХАРАКТЕРЫ И КОНФЛИКТЫ

Необыкновенно, странное происшествие .. 169
О звездах и огрызках от яблок 171
Как строится драматическая пьеса? 175
Уроки Сатира 179
«Козлиная песнь» — трагедия 182
Театр Шекспира 185
«Это честное,
благородное лицо был... смех» 191
Дети комедии 196
Между трагедией и комедией 200
Пастушеская драма 202
Пьесы жизни 204

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

О П Е Р А 211

«Пора нам в оперу скорей...» 212
Оперная «книжечка» 217
До поднятия занавеса 220
«За серебряный голос
и перстня не жалко» 221
Величайшая история про копеечку 224
Вместе 226
Под покровительством богов 227
«Тёмное дело» 230
«Могучая кучка» 235
Единственная опера 240
Великие театры 243

Б А Л Е Т 249

Танец — сама жизнь 249
Народная кладовая 251
Язык жестов 255
«Король Солнце»? 257
«Запиши полет бабочки на память» 263
Балет — это симфония 265
Три кита классического танца 268
Танец с характером 273
Звезда балета 274
«Я люблю балет за его постоянство» 278
Балетные слова 281
«Стоящие у воды» 285
Почему Мари Камарго
вошла в историю балета? 286

ОПЕРЕТТА 288

«Короли» и «князья» оперетты 289

МЮЗИКЛ 293

ЦИРК

С легкой руки Наполеона 297
Про глотателей огня и лягушек 300
Тринадцать метров 302
«На арену вызывается!...» 304
Потрясающее зрелище 305
Милый «деревенщина» 307
Кто над нами вверх ногами? 312
Про человека с железными челюстями .. 314
И-го-го, моя лошадка! 317
Эти загадочные животные! 321
Шутить, забавлять!.. 327
Обманы, которые радуют 331
Бессловесные номера 336
Кто лучше всех на свете
умеет держать равновесие? 340
Когда от смеха рыдает весь цирк 342
Шапито 344
Ложные имена 346

ЭСТРАДА

Эстрада начинается с эстрады 351
Состязание для талантов 355
Со скоростью почтовых голубей 357

«Пение хороших слов» 360
Вечера рассказа 362
Человек-оркестр 365
Французский подарок 365
Куклы умеют разговаривать! 367
Летний ливень 369
В брызгах бенгальского огня 373
Дело детской радости 378

ТЕАТР КУКОЛ

Смастери куколку на удачу 381
Буратино и его родственники 383
Ай да Петрушка! 387
Марионетки 389
Представление в ящике 391
Кукольный папа России 393
Спектакль играют тени 396

ИГРАЕМ «КАПУСТНИК» 397

«Давайте сыграю теткин сонник!» 397
Нос заболел 398
Каковы впечатления 399
Как То́ска превратилась
в Жанну Дмитриевну 399
Находчивый гонец 400
«Для Собинова ничего особенного» 401
Смерть от сапога 402
Требование Примадонны 403
Счет бутафора 403

Месть рабочих 403
Французская деталь 404
Дебют рабочего 405
«Здравия желаем!» 406
Автограф Шаляпина 407
Вафли от выходцева 408
«Был бы суфлер на месте...» 409
Музыку подберем сами 410
Про коробку, купца и режиссера Яблочкина .. 410
Замечание партера 411
Как Владимир Иванович на балете был 411
Арест за поцелуй 412
Пожарный и лебеди 413
Дочь и сын 414
За что в ответе Николай I? 414
В новогодние каникулы 415
Дед Мороз и хулиганы 416
Розы от Параджанова 416
Актерский ляп 417
Как надо любить театр 418

Предметно-именной указатель 420

Научно-популярное издание
В помощь учебному процессу

Я ПОЗНАЮ МИР

Детская энциклопедия

Андрианова-Голицина Ирина Анатольевна

ТЕАТР

Ответственный редактор *Е. М. Иванова*
Художник *А. Румянцев*
Обложка *Ю. А. Станишевского*
Технические редакторы
М. Н. Курочкина, Н. И. Духанина
Компьютерная верстка *Н. А. Кейер*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953005 — книги, брошюры.

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.11.953.П.002870.10.01 от 25.10.2001 г.

ООО «Издательство АСТ».
Лицензия ИД № 02694 от 30.08.2000 г.
674460, Читинская обл., Агинский р-он,
п. Агинское, ул. Базара Ринчино, д.84.

ООО «Издательство Астрель»
Лицензия ЛР № 066647 от 07.06.99 г.
143900, Московская область, г. Балашиха,
проспект Ленина, 81.

Наши электронные адреса:
www.ast.ru E-mail: astpub@aha.ru

При участии ООО «Харвест».
Лицензия ЛВ № 32 от 10.01.2001.
РБ, 220013, Минск, ул. Кульман,
д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

Республиканское унитарное предприятие
«Полиграфический комбинат имени Я. Коласа».
220600, Минск, ул. Красная, 23.

ISBN 5-17-013234-4

9 785170 132348

издательство